

# FORMA

VOL.18

FALL 2018  
SPRING 2019

VER Y OÍR EN  
AMÉRICA LATINA:  
LA (DES)ARTICULA-  
CIÓN DE UN (SUB)  
CONTINENTE



# **FORMA**

**VOL.18**

**FALL 2018  
SPRING 2019**

**VER Y OÍR EN  
AMÉRICA LATINA:  
LA (DES)ARTICULA-  
CIÓN DE UN (SUB)  
CONTINENTE**

ISSN 2013-7761

## Coordinado por

Andrea Müller, Noah Oehri e Isabel Piniella

## Forma.

Revista d' Estudis Comparatius

### Introduction

Andrea Müller,  
Noah Oehri e Isabel Piniella  
*Ver y oír en América Latina: La (des)articulación de un (sub)continente* 5

### Interview

Andrea Müller, Noah Oehri e  
Isabel Piniella  
*Entrevista a Ángelica Mateus Mora, Christian León y Valeria Manzano* 12

### Articles

Juan Aurelio Fernández-Mesa  
*Los días que duran lo que dura un texto. Comparación entre historiografía y ficción como problema de teoría de la historia* 22

Cecilia Elizondo  
*Narraciones desde el encierro: La construcción del espacio en el filme Crónica de un niño solo (Leonardo Favio, 1965)* 42

José Miguel Santa Cruz  
*La consumación de la promesa estético-política del nuevo cine latinoamericano* 53

Alexandra J. Sanchez,  
Inge Lanslots and An Van Hecke  
*Documenting Juan de Oñate's Diminishing Influence over the Southwest: The Last Conquistador on El Paso's Triangles of Spatiality* 67

María Cecilia Dietrich and María Eugenia Ulfe  
*Contra Narrativas. Antropología Visual y "Activismo de la Memoria" en el Perú* 81

Victor de Souza Soares  
*"My Bird is Ringing!": Sound Memory, Mediatization and Tradition amongst the Geraizeiros of Central Brazil* 106

### Reviews

Virginia Holzer  
*Muertes que importan: Análisis sociohistórico de las muertes que conmocionaron la Argentina de la democracia (1985-2002)* 122

Marc Fàbregas Giménez  
*Revelacions: la imatge com a subjecte i substància* 126

# *Introduction*

# VER Y OÍR EN AMÉRICA LATINA: LA (DES)ARTICULACIÓN DE UN (SUB)CONTINENTE

Andrea Müller  
Noah Oehri  
Isabel Piniella  
*Universidad de Berna*  
Suiza

El presente número nace de las jornadas *América Latina en la mira: Poder y representación en fuentes (audio)visuales*, celebradas los días 21 y 22 de septiembre de 2018 en la Universidad de Berna. La idea del evento consistía en reunir académicos que, desde Europa y América Latina, trabajaran con fuentes como fotografías, retransmisiones radiofónicas, películas, documentales o vídeos de todo tipo, a la hora de realizar sus investigaciones para, en última instancia, reflexionar sobre la construcción histórica. Los aportes que nos ofrecen los registros sonoros y visuales, más allá de un apoyo meramente ilustrativo, completan los estudios históricos y demás disciplinas interesadas en el análisis crítico del pasado y presente. La necesidad de esta reflexión es especialmente acuciante teniendo en cuenta la actualización de las instituciones al crear grupos de trabajo y disciplinas en boga: desde la antropología visual a los *sound studies*, pasando por los estudios en comunicación y la sociolingüística.

El “giro multidisciplinar” en la investigación histórica también conlleva un nuevo interés en el uso y estudio de las fuentes (audio)visuales. Publicaciones recientes subrayan esta tendencia en su propuesta por la apertura científica hacia las técnicas y corrientes fotográficas, cinematográficas o, aunque menos abordadas, las culturas sonoras. Mabel Moraña, editora de *Dimensiones del Latinoamericanismo*, argumenta que las culturas audiovisuales no se deben interpretar como una amenaza a la ciudad letrada, sino como un factor, junto con los medios digitales, que es parte del proceso de la “proliferación de lenguajes, protocolos, proyectos y formas de afiliación y de (auto)reconocimiento social” que marcan a las sociedades – y por lo tanto a los estudios – latinoamericanos (2018, 16). Tratando más específicamente de los imaginarios producidos sobre el subcontinente, la colección *Imaginando América Latina* reúne trabajos académicos sobre el uso político y mediático de dichas imágenes de la “sociedad mediática del siglo XX”. Los editores Sven Schuster y Oscar Hernández Quiñones plantean la necesidad de un acercamiento al análisis visual que además sepa valorar “las distintas convenciones históricas y culturales que definen las posibles maneras de ver e interpretar una imagen” (2017, 1-4).

Teniendo en cuenta la actualidad del tema, el presente número no intenta replicar el debate sobre el aporte de las fuentes (audio)visuales, sino más concretamente abrir la discusión al plano metodológico a través de estas fuentes. El conocimiento disciplinar como aspecto necesario para un acceso interpretativo menos movido y más consciente, el valor de verdad, la

información que escapa a la representación, el alcance de dichas fuentes o los diálogos transdisciplinarios con producciones culturales o acontecimientos de su presente son algunos de los problemas que deben ser pensados. Especialmente la representación se convierte en un eje fundamental desde el que articular el pensamiento en torno al acceso de la historia a través de los (audio)visuales. Sería un error, no obstante, sumergirse en el lenguaje representacional y olvidar los contextos de producción, esos grandes escenarios políticos donde se materializan las relaciones de poder, o el entramado cultural en que se mueven los realizadores, un campo relacional en el que se lucha por un lugar de legitimación del discurso propio. Así, pese a lo disímil de los marcos de referencia de los trabajos aquí reunidos, es posible seguir afirmando que es la región latinoamericana lo que está siendo pensado. A este respecto, Jens Andermann y William Rowe planteaban en *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America* la idea de que la imagen, y lo hacemos extensible a las producciones (audio) visuales, constituyen un espacio de disputa en el que diferentes figuraciones de identidad y alteridad se reproducen y resignifican constantemente (2005, 3).

¿Qué buscan los académicos que se dedican a analizar el pasado a través de registros visuales y sonoros? Aún en las representaciones pretendidamente realistas, el valor histórico no se apoya en el valor de verdad que pueda contener el objeto (audio)visual, sino justamente en su pertenencia al orden del discurso. Todo fragmento (audio)visual es una recreación ficticia o un recorte intencionado (o casual) del registro de un acontecimiento, constituyendo una puerta de acceso desde la que pensar (que no conocer) un período histórico. En otras palabras, lo que nos ofrecen estas fuentes son fragmentos de experiencias. En esta línea discursiva, es posible apoyarse pertinentemente en el tiempo detenido de Walter Benjamin. La imagen benjaminiana que refulge es justamente esa experiencia del pasado que se nos aparece como una incrustación, una huella de una experiencia concreta que se nos muestra repetidamente como pura actualidad. Esa imagen que lucha por salvaguardar, con su condición testimonial, una memoria histórica, permite concebir un ejercicio histórico como operación contemplativa del tiempo detenido. Detención que posibilita al mismo tiempo la dialéctica que es, en sí misma, el reconocimiento de un valor “historizable”.

El lector tiene entre sus manos una selección de trabajos que evidencian la complejidad de estas reflexiones. En primer lugar, una entrevista académica realizada en el marco de las jornadas a Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours), Christian León (Universidad Andina Simón Bolívar) y Valeria Manzano (Universidad de San Martín) presenta no solamente las diferentes metodologías de estos académicos, sino también una serie de consonancias en torno al tema de la (auto)representación. De acuerdo al planteamiento de Manzano sobre una mirada diacrónica, los modos de representación involucran la disponibilidad técnica y la voluntad enunciativa que nos recuerdan León y Mateus Mora desde sus trabajos sobre video indígena. A pesar del desarrollo de nuevas escuelas de análisis en las humanidades y ciencias sociales, las disciplinas respectivas de Manzano y León han permanecido predominantemente logocéntricas. Durante su carrera académica, no obstante, ambos han sido testigos de un giro progresivo hacia la valorización de las investigaciones en el ámbito (audio)visual. Justamente por la preeminencia de la cultura visual del siglo pasado, así como en la actualidad, ambos autores afirman que hay un interés creciente, tanto por parte de los estudiantes como de los docentes, en investigar las producciones mediáticas en general, y el cine en particular.

En segundo lugar, el grueso de la revista lo componen seis artículos que recogen parte de estas reflexiones. Si bien desde la teoría y sin referir a ningún acontecimiento histórico latinoamericano, Juan Aurelio Fernández Meza nos recuerda que la práctica historiográfica no consiste en una reconstrucción de hechos objetivos, sino justamente en una construcción.

Este trabajo, cuyo título “Los días que duran lo que dura un texto: Comparación entre historiografía y ficción como problema de teoría de la historia” sugiere la imagen benjaminiana, tiene como punto de partida el trabajo literario de Piglia para, seguidamente, lanzar una reflexión basada en la noción de teoría de la historia de Michel de Certeau. El autor propone la categoría de “frontera” como pliegue desde el que pensar esta operación comunicativa o ejercicio discursivo que es la escritura de la historia. En sintonía con el tiempo detenido de Benjamin, Fernández Meza inicia su texto con un juego de palabras en torno a las nociones efímero y efeméride, que a pesar del parentesco refieren a lo que no permanece y a lo que debe ser memorializado. Sin caer en la elaboración de un catálogo de tradiciones historiográficas, sino de ofrecer un panorama más actualizado de la práctica escrituraria de la historia, el autor nos recuerda que la Historia no es tangible y que solo somos dueños de prácticas historiográficas. Actualización que, tal como establecimos al principio, se hace extensible al pensamiento en torno a los límites de la investigación con fuentes (audio)visuales, en la medida en que la operación comunicativa que señala Fernández Meza se da en toda producción cultural. El historiador se halla al mismo tiempo en una frontera temporal entre el pasado y el presente, entre la academia y la realidad que pretende historizar y entre las distintas disciplinas desde la que apoya su mirada.

Sin lugar a dudas, las producciones fílmicas, como el cine o el documental, reciben mayoritariamente más atención por parte de los investigadores. El cine, por ejemplo, como producción cultural de presencia potente, ofrece un amplio catálogo de accesos y lecturas relacionado a las preguntas y discusiones que caracterizan el presente volumen. El mayor interés en los estudios fílmicos puede revelar, entre otros aspectos, las similitudes entre la historia escrita y el cine, prestando su atención sobre todo a las dinámicas locales. Como ya lo afirmó Peter Burke, sería de desear que entre los dos géneros “se tendiera un puente entre el micro-nivel y el macronivel” que ayude a la hora de entender los procesos sociales y políticos que, a distintos niveles de geografía política, afectan la construcción mediática e histórica (2005, 211). En esta línea, el artículo de Cecilia Elizondo, titulado “Narraciones desde el encierro: La construcción del espacio en el film *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965)”, analiza la representación fílmica del espacio de la institución educativa al revisar los dispositivos de control y vigilancia. El modelo narrativo del film, dividido en dos espacios y dos tiempos, permite a la autora enfocar su estudio en el contraste que se genera entre los espacios abiertos y cerrados y cómo estos configuran biopolíticamente al sujeto. Elizondo propone un ejercicio de análisis del detalle a los mecanismos de estas instituciones encargadas de corregir el comportamiento a través de una *mirada vigilante*. No obstante, el trabajo no solamente “mira la mirada” correctiva de estos centros, sino que descompone los elementos audiovisuales, principalmente el uso de la cámara, para enfatizar un modo de denuncia social particular del director, muy difícilmente encasillable en el *cine de base* o en el *cine liberación*. Si bien se trata de una ficción, hay realidades sociales irrepresentables.

Partiendo del proyecto explícitamente político del Nuevo Cine Latinoamericano, José Miguel Santa Cruz problematiza la consumación de una promesa utópica en su ensayo filosófico sobre la figura del *hombre nuevo*. Para ello, el autor parte de la trágica secuencia de Leonardo Henrichsen incluida en el documental *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán. En una suerte de ensayo-respuesta a Willy Thayer, Santa Cruz arriesga la tesis de la imposibilidad de dicha figura debido al quiebre representacional que se deriva de la materialidad del fundido a blanco de la película en la caída del camarógrafo. La gravedad de la violenta realidad impide todo gesto de representación, así como las imágenes finales de Henrichsen materializan el fin de la promesa utópica socialista. En su discurrir, el texto cuestiona el giro

lingüístico que se ha dado en el estudio de la producción del NCL al sustituir el vocablo original de la retórica socialista “pueblo” por la noción “*communitas*”, favoreciendo un acceso estético postmoderno cuyo interés nace del presente para el presente y borrando la huella histórica que nos ofrece el propio lenguaje. Santa Cruz plantea que la promesa estético-política del NCL no se halla en la construcción de una *communitas*, sino justamente en esa voluntad de transformación a través de la agitación y la propaganda con el objeto de concientizar y movilizar. El cine era, en este sentido, una herramienta del cambio y de ahí que su texto nos traiga a colación la importancia del análisis de la materialidad del registro para seguir pensando la historia.

En la frontera norte de México, el documental *El Último Conquistador* (2008) recorre los debates sobre el patrimonio y la memoria de Don Juan de Oñate (1550 - 1626) en la ciudad de El Paso, Texas. A través de enfoques innovadores –combinando la noción de heterotopía de Foucault con el Thirdspace de Soja y la heteroglosia de Bakhtin– Alexandra J. Sanchez, Inge Lanslots y An Van Hecke no examinan la caída en desgracia de esta leyenda del suroeste, sino que se focalizan en cómo su legado fue negociado y disputado entre las comunidades anglosajonas, españolas y nativas de la ciudad. Con una cuidadosa atención a los detalles, las autoras analizan la representación y la posicionalidad de actores cuyo activismo político alimentó la controversia sobre la construcción de una estatua ecuestre demostrando el heroísmo de Oñate. Al hacerlo, reflexionan sobre cómo una obra de arte público suscitó debates sobre la ascendencia, la etnia y el sentimiento mismo de pertenencia a una ciudad cuya identidad pasada y presente seguía siendo objeto de escrutinio. Más allá de los debates sociopolíticos más amplios sobre la política de la memoria, las autoras también invitan a reflexionar sobre los complejos metadiscursos de la producción cinematográfica independiente y, en consecuencia, sobre el papel y los beneficios del cine documental para el debate público en el capitalismo tardío.

Abriendo el enfoque metodológico se incluyen los dos últimos trabajos, de corte antropológico y etnográfico respectivamente. A través de un *tour d'horizon*, Martha Cecilia Dietrich y María Eugenia Ulfe se dedican a la imbricación de la antropología visual con el estudio de la memoria del postconflicto peruano. Su artículo “Contra Narrativas. Antropología visual y ‘activismo de la memoria’ en el Perú” explora cómo el conflicto armado interno (1980-2000) ha forjado una antropología visual que ofrece una visión diferenciada de un pasado, desafiando las narrativas oficiales que se aferran a la dicotomía simplista entre ‘víctimas’ y ‘perpetradores’. Las autoras argumentan que, gracias a la combinación del arte, el activismo político y la reflexión académica, la disciplina de la antropología social se ha convertido en un campo de resistencia que, como indica el título, se caracteriza por una vasta producción de contra narrativas. Tras una breve descripción del conflicto armado peruano, el artículo discute una serie de trabajos de antropología visual, con especial foco en el documental etnográfico. Las autoras concluyen que estas películas de no ficción –por ejemplo, *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas, *Tránsito a la Memoria* (2005) de Karen Bernedo o *Entre Memorias* (2015) de Martha Cecilia Dietrich– forman parte de un campo consolidado que llaman el “activismo de la memoria”; una práctica que vincula las expresiones académicas audiovisuales a la multitud de representaciones narrativas sobre ‘la verdad’ y ‘la justicia’ en el contexto del conflicto armado.

En una latitud aparentemente distante, en su contribución sobre el pueblo de los *geraizeiros* en su Brasil natal, el musicólogo Victor de Souza Soares investiga la circulación y la utilización de sonidos como instrumentos de la memoria colectiva. Escrito en inglés, el autor basa su estudio en los conceptos de *sound transduction* y *sonic memory* para entender cómo los *geraizeiros* revigorizan su “pasado audible” para reafirmar su tradicionalidad. Entre otros

ejemplos interesantes, de Souza Soares nos lleva a conocer “*el toque del berrante*” (vocalizaciones del ganado), los sonidos de los pájaros nativos llamados “*cantigas*” o los cantos – que no ruidos – emitidos por las tradicionales carretas de bueyes, el “*cantiga do carro-de-boi*”. Más allá de un análisis detallado de los significados de los sonidos en el contexto de procesos colectivos de memorialización, el autor también estudia el papel de las nuevas tecnologías de que hacen uso los *geraizeiros*. Sean tonos de llamada o alarma, referenciados en el emblemático título “*My bird is ringing!*”, o cantos de pájaro registrados en formato MP3, el artículo muestra cómo los *geraizeiros* se apropian de tecnologías digitales para representar su tradicionalidad. Así, la contribución de de Souza Soares nos plantea interrogantes no solamente sobre el papel del sonido en un campo de investigación hoy en boga en América Latina, la memoria, sino también sobre el entrelazamiento entre tecnología y mediatización en la performance y la actualización de tradiciones pasadas y presentes.

Finalmente, se incluyen las reseñas críticas de Virginia Holzer y Marc Fàbregas, quienes aportan al debate textos necesarios para cubrir el espectro de reflexión metodológica con fuentes audiovisuales. Holzer analiza la publicación de Sandra Gayol y Gabriel Kessler, publicada por Siglo veintiuno bajo el título *Muertes que importan: Una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la argentina reciente*. La actualidad del tema permite dejar abierto un espacio de discusión sobre los medios de comunicación en la historia más reciente, dado que el libro de Gayol y Kessler trata la mediatización y politización de la repercusión social de algunas muertes por encima de otras. Virginia Holzer desgrana capítulo a capítulo una investigación en torno a la apropiación, ya no de la vida, sino de la muerte, en una operación de afectación colectiva para la conversión de los cuerpos inertes en significantes político-sociales. Fàbregas, por su parte, analiza el libro de Joan Fontcuberta y Xavier Antich *Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia de la editorial Arcàdia*. Los artículos incluidos se inscriben dentro de la línea del ensayo breve sobre fotografía que canonizaron los trabajos de Walter Benjamin, Susan Sontag o Judith Butler. En este caso, sin embargo, Fontcuberta reflexiona sobre la materialidad misma de la fotografía en un trabajo de archivo que contempla los vestigios del tiempo en el papel impreso. Su trabajo se complementa con el texto de Antich, quien problematiza la mirada apoyado en la tradición filosófica contemporánea francesa. Ambos textos cuestionan el sentido representacional de la imagen registrada al entender la fotografía como sujeto histórico.

Si bien en el encuentro en Berna no todos los ponentes eran historiadores, el interés residía en ver justamente cómo, desde diferentes disciplinas, se trabaja con estos objetos de estudio para, a partir de ellos, pensar la historia. Hay que subrayar aquí que el presente volumen no consiste en una recopilación de comunicaciones, pues ha seguido el procedimiento estipulado en la política de la revista. La convocatoria de recepción de artículos corrió paralela a la convocatoria de comunicaciones del evento, por lo que no se ha excluido en el proceso de selección ningún trabajo que no fuera presentado en Berna. Así pues, aunque la mayoría de los artículos pertenecen a autores que participaron en las jornadas, sus trabajos han sido igualmente sometidos a la revisión por pares a ciegas. Del mismo modo, aquellos trabajos que respondieron a la convocatoria de recepción de artículos fueron sometidos al mismo procedimiento y aceptados o descartados en función de su vinculación al tema de este número. Celebramos poder introducir al lector este monográfico tan diverso, pues los trabajos que reúne responden no solamente a las posibilidades múltiples de abordaje de estas fuentes, sino también al carácter manifestamente interdisciplinar de la revista.

Este número ofrece una diversidad de abordajes posibles desde las fuentes (audio)visuales y el trabajo interdisciplinario con el objeto de pensar el ejercicio de escritura de la historia.

Las diferencias entre sus artículos, pese a obligar al lector a la readecuación con cada nuevo texto, evitan justamente la lectura difusa y enriquece la paleta interdisciplinaria desde la que leer este tipo de fuentes. En realidad, podríamos decir que el número fluctúa entre el pensamiento colectivo y la práctica individual de escritura en un movimiento pendular que termina por permitir esta reflexión combinatoria. El contraste de estilos y la divergencia de sus perspectivas contribuye a enfatizar la complejidad del tema que se aborda, sin por ello perjudicar la posibilidad última de que el lector busque los caminos que de ellos se entrecruzan.

Julio de 2019

# *Interview*

# ANGÉLICA MATEUS MORA, UNIVERSIDAD DE TOURS; CHRISTIAN LEÓN, UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR Y VALERIA MANZANO, UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN

Andrea Müller  
Noah Oehri  
Isabel Piniella  
*Universidad de Berna*  
Suiza  
andrea.müller@hist.unibe.ch  
noah.oehri@hist.unibe.ch  
isabel.piniella@cgs.unibe.ch

**PALABRAS CLAVE:** Historia de América Latina, Fuentes audiovisuales, (Auto) Representación, Metodología.

**KEYWORDS:** History of Latin America, Audiovisual Sources, (Self) Representation, Methodology.

Angélica María Mateus Mora es doctora en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales por la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y profesora titular en el Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos, así como en el Departamento de Lenguas Extranjeras Aplicadas de la Universidad de Tours en Francia. Es autora de *Cinéma et audiovisuel latino-américains. L'Indien: images et conflits* (2012), editado también en castellano bajo el título *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos* (2013). Es codirectora de la colección *La Carreta Cinematográfica de Ediciones La Carreta* (Colombia) y ha sido editora responsable de los *Cuadernos de Cine Colombiano* de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Algunos de sus trabajos, que profundizan temas en torno al indígena en el cine colombiano o a las referencias históricas de los períodos de violencia en Colombia, han sido publicados en diversas revistas académicas de Europa y América Latina, entre ellas *Les Cahiers du Grimb*, *Revista CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, *L'Ordinaire Latino-américain*.

Christian León es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) de Quito. Sus líneas de investigación pueden agruparse en tres ejes: visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; y medios y cultura popular. Ha desempeñado tareas como asesor y consultor en materia de políticas e industrias culturales en los campos del audiovisual y del arte. Entre sus publicaciones, cabe mencionar las de su completa autoría: *El museo desbordado. Debates en torno a la musealidad* (2014), *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela* (2009) y *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Actualmente es docente e investigador en la UASB y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

Valeria Manzano es Doctora en Historia Latinoamericana. Actualmente dirige el Doctorado en Historia del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín en Argentina, donde coordina el Núcleo de Estudios de Historia Reciente. Asimismo, es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). En su investigación ha abordado la formación de culturas juveniles desde las perspectivas de la historia sociocultural, política, sexual y visual. Sobre estos temas ha publicado docenas de artículos en revistas especializadas y su libro más reciente, *La era de la juventud en la Argentina: Cultura, Política y Sexualidad desde Perón hasta Videla* (Fondo de Cultura Económica, 2017). Ha recibido becas del American Council of Learned Societies y del Social Science Research Council, entre otras, y ha sido profesora visitante en las universidades de Chicago, Emory y Ginebra.

En el contexto de las jornadas organizadas en Berna “América Latina en la mira: Poder y representación en fuentes audiovisuales”, los tres docentes e investigadores fueron invitados para presentar en forma de ponencia trabajos recientes que utilizaran fuentes audiovisuales. La procedencia de ámbitos de estudio diferentes, así como la utilización de diferentes métodos de investigación, posibilitó una reflexión en torno a la aproximación interdisciplinar a fuentes audiovisuales para, en última instancia, abordar la historia reciente, por cuanto son huellas históricas.

Esta entrevista fue llevada a cabo el 21 de septiembre de 2018 en el campus Unitobler de la Universidad de Berna.

**Andrea Müller, Noah Oehri, Isabel Piniella:** Es objeto de estas jornadas reflexionar sobre el uso de los audiovisuales como fuentes para el estudio de la historia reciente. Más allá de las relaciones de poder que dan lugar a discursos y representaciones concretos, nos interesa particularmente la idea de que la historia irrumpe en estos objetos. Hay, en este tipo de fuentes, aspectos históricos que permiten comprender mejor un proceso de producción cultural, ya sea a través de los aspectos técnicos y materiales o de los circuitos de difusión. En cuanto al contenido que ofrecen este tipo de fuentes, la historia de la cultura ha planteado la necesidad de conocer los códigos audiovisuales para una correcta teorización de los discursos. ¿Cuál es la propuesta o enfoque metodológico que ustedes utilizan para el estudio con/desde este tipo de fuentes? ¿Podemos decir que el análisis de los procesos de producción o de los soportes materiales dan lugar a un análisis metadiscursivo, por cuanto estas “infraestructuras” son estructurantes?

**Angélica Mateus Mora:** Para mí es importante, por un lado y en un primer nivel, analizar los materiales audiovisuales como lenguaje. Un lenguaje que, como cualquier otro, tiene características específicas. Es un lenguaje porque permite comunicar, indagar y representar. Esta perspectiva ya la adoptaron otros investigadores que trabajan con cine, como por ejemplo Francesco Casetti, de la Universidad de Yale. Para Casetti, el documento fílmico es un texto. Adoptando esta idea, mi análisis consiste en un trabajo de descomposición del documento en sus elementos para tratar de comprender el sentido que tiene dicho documento. Por otro lado, también considero importante no quedarse en el análisis textual, sino que es necesario ponerlo en relación con lo que rodea a este texto fílmico. Hay un contexto histórico y cinematográfico que subyace a este documento. En último lugar, un tercer momento de este ejercicio analítico consistiría en el diálogo entre el primer nivel y el segundo nivel.

**Valeria Manzano:** Yo he trabajado con dos series de materiales: por un lado, films y, por otro, más recientemente, fotografía publicitaria. Con respecto a los films, puede decirse que dentro de la historia cultural hay dos perspectivas pioneras. La primera, la de Marc Ferro,

quien justamente trabaja con la idea de pensar a los films como fuentes, sometiéndolos al tipo de interrogación que como historiadores hacemos de todas las fuentes: ¿Cómo se produjo?, ¿en qué contexto?, ¿quiénes fueron los productores? y/o ¿en qué contexto tuvo irradiación, circulación o efecto? En este sentido, no habría preguntas específicas que no fueran las que les hacemos a todas las fuentes. La segunda perspectiva sí aborda la especificidad del film como fuente, y eventualmente como agente de construcción histórica, se apoya en la lectura, de acuerdo a Raymond Williams, de su condición de práctica significativa, puesto que trabajan con materiales de la sociedad, de la política y de la cultura que le son contemporáneas. Personalmente estoy cada vez más convencida sobre la potencialidad del análisis sincrónico de los films en tanto prácticas significantes que actúan en un contexto particular. Con análisis sincrónico hago referencia a los diálogos transcultural y transnacional que se dan en estas fuentes. En este sentido, es importante preguntarse con qué otros materiales culturales que le son contemporáneos se entra en diálogo; así como, desde la perspectiva de las modernidades periféricas, qué diálogo establece, por ejemplo, el cine argentino de la década del 30 con el *hollywoodense*. No obstante, creo cada vez más necesario el tipo de análisis de mediano plazo, digamos, en una elaboración más diacrónica, que permita advertir tradiciones representacionales, de qué manera estas se van desplazando y qué giros abruptos pueden haberse dado.

**Christian León:** Lo que yo investigo son temas de poder, de construcción de significado y cuestiones culturales en los materiales fílmicos. En el trabajo con estos materiales destacaría cuatro aspectos que deben tenerse en cuenta para su abordaje. Un primer punto está relacionado con el soporte material y tecnológico, por cuanto se trata de imágenes producidas técnicamente. Esta tecnicidad sin duda afecta su sentido. Un segundo aspecto es lo que la imagen pueda contar de la historia que no puedan contar las fuentes escritas. Efectivamente hay todo un universo de significados que han travesado muchos teóricos del cine y de la imagen, en torno a aquello que no es verbalizado. Un tercer aspecto es la cuestión cultural: a pesar de que puede producirse una fetichización de la indexicalidad de la imagen fílmica, sin duda esta tecnología de reproducción de la realidad se construye culturalmente. Entonces debe evitarse pensar en universales, puesto que como construcción cultural responde al bagaje del realizador y de quien realiza su lectura. En mi caso personal, que estudio el tema de pueblos indígenas, este aspecto es tremendamente importante: desde qué bagaje cultural se producen los films y también desde dónde se leen. Por último, un cuarto punto es la cuestión de lo político. En las imágenes fílmicas hay una disputa por la producción de significado. Desde los actores y productores a los espectadores, críticos o investigadores (historiadores, sociólogos, antropólogos). Todos ellos participan en la producción de significado. De ahí que todos seamos productores de sentido.

**AM, NO, IP:** Teniendo en cuenta el aspecto de la tecnicidad que menciona Christian, y en relación al desplazamiento a mediano plazo o mirada diacrónica que propone Valeria, ¿en qué medida este afecta al trabajo de interpretación y análisis? Hablamos casi siempre de significados, de contenido, de qué se representa y para quién se representa y por tanto, cómo podemos acceder a esto en otro momento histórico, o en otra sociedad. Y sin embargo, los aspectos técnicos pasan habitualmente desapercibidos en este tipo de desplazamiento diacrónico de la mirada.

**VM:** La cuestión de reponer las condiciones técnicas es, en el universo cinematográfico, evidente. Un ejemplo claro lo constituye el estudio de la era silente y la era sonora. Digamos que ahí, entre la década del veinte y del treinta, se produce un efecto de remirada que atiende a lo que se dice y lo que no se dice, lo que dice en la imagen y lo que se dice en la narración en sonoro. En el caso del cine argentino entre 1925 y 1931, hay una transformación técnica fundamental con la incorporación del sonoro que hace que toda aquella producción que

eventualmente narraba y representaba dinámicas similares adquirieran un sentido totalmente diferente. Nosotros hoy tendemos a poner de manera bastante aplanada estas diferencias. Por lo general, los y las historiadoras, cuando miramos cine lo hacemos en función de preguntas que no están necesariamente vinculadas a la formación del audiovisual. En realidad, tratamos de pensar otros procesos con estas fuentes. El hecho de que nuestras preguntas de investigación no estén ligadas necesariamente a los aspectos técnicos hace que tendamos a olvidarlo. Esto es una advertencia fundamental: acordarnos de la tecnicidad y la historicidad de estas técnicas puede servir para un mejor análisis del objeto de estudio.

**AM, NO, IP:** Estas fuentes, entendidas como dispositivos narrativos, ya sea por los aspectos técnicos o de contenido, nos están narrando algo, independientemente de cómo las abordemos. ¿Hasta qué punto, como construcciones que son, puede ocurrir que al realizador se le escape un discurso paralelo que le es inconsciente?

**AMM:** Yo podría hacer referencia a una película del chileno Dunav Kuzmanich, quien tuvo que salir de Chile y se estableció en Colombia en los años 80, donde comenzó a hacer cine. La película, titulada *Canaguaro* (1981), trata la violencia de los llanos orientales del año 1948 hasta, más o menos, 1953. Cuando se la analiza se ve que hay elementos de la historia colombiana relativa también a un periodo de violencia posterior, que se corresponde con el gobierno de Julio César Turbay Ayala, de 1978 a 1982. Sin embargo, en una entrevista que realicé a Kuzmanich, al preguntarle sobre esta referencia, él afirmó no querer representar en absoluto la violencia que se vivió entonces, sino exclusivamente el pasado explícitamente referenciado. Sucede aquí lo que dice Marc Ferro sobre la imposibilidad de pensar que la práctica cinematográfica sea pasiva o neutra. Hay cosas que el realizador puede controlar, pero siempre hay otras que se le escapan.

**VM:** Hay también un film argentino muy importante de la década de los 80, durante la transición a la democracia, titulado *La Noche de los Lápices* (1986), que narra la historia de un grupo de ocho chicos de escuela secundaria que fueron desaparecidos durante la dictadura. En el contexto de producción inmediato, 1985-1986, se observa la transmutación de lo que fue el relato judicial de este suceso, convertido en un relato periodístico testimonial primero y, segundo, cinematográfico. Hay una focalización en el modo de representar a estos adolescentes como jóvenes víctimas de la dictadura militar. Se los representa básicamente en base a ideas de inocencia y romanticismo. Y esto fue efectivamente acertado, teniendo en cuenta el éxito de la película que llegó a ser la más vista en la historia argentina en la década de los 80. Los desplazamientos posteriores son interesantes y tienen que ver con los contextos de recepción y visionado. He mostrado el film a adolescentes en colegios de secundaria y la lectura que se produjo en estos talleres era diametralmente opuesta. Se cuestionaba la idea de victimización, especialmente cuando en el propio film hay rastros en detalles específicos que muestran que no necesariamente eran víctimas, puesto que también habían participado (y eso no quiere decir que no se cuestione la atrocidad del terrorismo estatal) en un modo de entender la política en términos de violencia a través de la militancia. Eran, sobre todo, agentes activos y no víctimas pasivas de un orden represivo. Si el debate público de los 80 fue en un sentido, en los 2000, un mismo texto fílmico se interpreta totalmente en otro sentido.

**CL:** Tengo un ejemplo muy parecido al que propone Valeria. Se trata de una película de 1917 de Carlos Crespi, un sacerdote salesiano que filmó las primeras imágenes de indígenas Shuar en la Amazonía ecuatoriana. Esta película tenía la finalidad de mostrar, desde una perspectiva proto-etnográfica, que los indígenas son buenas personas y buenos cristianos. El film también reflejaba todo el trabajo de evangelización de los salesianos en el oriente. Sin embargo, la película da lugar a una serie de derivas o de lecturas posteriores: desde afirmaciones de nacionalistas sobre la expansión de la frontera estatal hacia la Amazonía que

estaba descuidada a, luego del rescate por la Cinemateca Nacional, su consideración como la primera película ecuatoriana que se conserva hoy (siendo Crespi el precursor del cine nacional). En mi lectura, sin embargo, intento mostrar el discurso colonialista de Crespi, si bien evidentemente Crespi no podía anticipar o prever la cantidad de lecturas que le sucederían. Y es que efectivamente la tecnología cinematográfica, o las tecnologías visuales en general, son dispositivos discursivos que escapan a la conciencia de quien los utiliza y permiten la filtración de una serie de aspectos culturales e históricos que posteriormente posibilitan un espacio de disputa alrededor del sentido de las imágenes.

**AM, NO, IP:** En cuanto a la referencia explícita que hacen este tipo de fuentes a su presente, independientemente de las circunstancias del contexto histórico en que fueron realizadas, podemos decir que son fuentes que se nos muestran como episodios inconclusos, que están abiertas o que no han cerrado conclusivamente porque están refiriendo a su tiempo-ahora. ¿Plantea esto algún tipo de problemática para la interpretación histórica? ¿De qué manera esta alusión unívoca a su propio presente nos puede suponer un problema a la hora de historizarlos?

**AMM:** Creo que aquí hay que entender dos cosas: primero, lo que representa el objeto y, segundo, el papel que juega esa película o ese documento audiovisual en la historia del audiovisual. Entiendo que la pregunta tiene que ver con la distancia que nosotros como investigadores tomamos frente a esos documentos. Sin embargo, el objeto creado está ahí. Su aportación está ahí. Este objeto nos habla de un momento específico, de la persona que lo realiza, del sistema de producción y del aparato técnico de su realización. Así pues, se trata de un objeto que nos sirve como fuente para construir la historia. De ahí que podemos mirarlo independientemente de cómo representa tal o cual aspecto.

**VM:** Tomando el ejemplo del cine de liberación y el triunfalismo discursivo, también es posible historizar ese optimismo. En sí te está aportando un dato clave para pensar ese momento: de qué manera *La hora de los hornos* (1968), por ejemplo, colabora en la formación político-cultural de una corte generacional que básicamente no tiene optimismo pero que comparte ciertos sentidos en torno a la inminencia de un proceso revolucionario en Latinoamérica. Ese optimismo se desprende del documento. En este sentido no veo ninguna especificidad ahí del discurso audiovisual respecto a otras fuentes que siempre son inconclusas y que siempre hablan de su presente.

**CL:** Es imposible restituir el sentido original de esas fuentes. Como quizá es imposible hacer con cualquier otra fuente. Yo diría más bien que hay que interpretar estas fuentes audiovisuales en el sentido que plantea Antonio Güemes sobre la cultura del archivo. El archivo es un espacio en permanente proceso de reutilización y recontextualización, donde quizá el sentido primero está perdido. Estos archivos funcionan como una huella o ruina y trabajan en la discontinuidad entre el pasado y el presente, entre el contexto de constitución y de codificación. El trabajo de reconstrucción de sentido de los documentos que alberga tiene más que ver con la imaginación, la creación y la construcción de un relato.

**AM, NO, IP:** En este mismo sentido, ¿cómo debe el investigador abordar los discursos que representan y aquellos que autorrepresentan? ¿Debe haber un tratamiento diferente a aquellos documentos que representan y aquellos que autorrepresentan?

**CL:** Esta pregunta es para mí tremendamente importante. Yo he trabajado la representación de estimas del otro en cineastas, viajeros o antropólogos no indígenas que representaron a los indígenas de Ecuador, pero también he trabajado con cómo, desde los noventa, los indígenas se autorrepresentan. Me parece que para entender esa diferencia entre la representación del otro y la autorrepresentación debemos considerar la idea, ahora en boga por parte de las ciencias sociales, del giro subjetivo. Es esta idea de narrar desde la propia experiencia en-

carnada, corporalizada, para generar una serie de relatos que tienen que ver con el cuerpo, con la experiencia vivida, con un punto de vista parcial o inacabado sobre la realidad y la historia. La autorrepresentación nos da aportes que los discursos sobre el otro clausuran.

**VM:** A principios de la década de los sesenta hay toda una suerte de generación cinematográfica argentina, muchos ellos jóvenes de edad, que produce una disrupción muy importante en los modos de representar al colectivo juvenil. Y uno puede pensarla en términos de representación. Están llevando al cine de ficción, y no al documental, y por tanto se hallan alejados del giro subjetivo que permiten otras tecnologías, otro tipo de registros. Me refiero al modo en el que el cine de ficción argentino representó de modo “adultocéntrico” al sujeto juvenil y el modo en el que esta nueva generación, en parte, produce una autorrepresentación. Ahora bien, viene a colación una discusión que se ha dado en torno a, en la década del noventa, la idea de memoria y posmemoria. ¿Qué habría de diferente en la posmemoria frente a los procesos de memorialización? Beatriz Sarlo plantea una respuesta bastante contundente: entre memoria y posmemoria no habría gran diferencia, los dos suponen procesos representacionales, en parte porque la autorrepresentación supone una representación. En muchos casos que yo analizo hay una intencionalidad bastante explícita de este proceso representacional. No obstante, sí creo que hay una cesura histórica en que la disponibilidad técnica es fundamental.

**AMM:** Mi experiencia con ambas formas de representación está ligada a la investigación que hice sobre cine y video indígena, en particular en Colombia. Si bien en mi trabajo, al plantarme metodológicamente frente a un documento específico, no veo si este es de procedencia indígena o no. El análisis que hago requiere el mismo proceder metodológico y es, en el proceso de trabajo cuando se manifiestan las diferencias. Pero, e insisto, la diferencia no está en la manera de tratarlos porque se estaría tratando de categorizar, hecho que me parece problemático. Las diferencias se hallan en lo que denominé segundo nivel. En una película producida por una comunidad indígena no tengo el acceso, estando aquí en Francia, a la producción en paralelo que generan otro tipo de documentos: las comunidades habitualmente no se interesan por armar un archivo, el seguimiento de su distribución, fotografías durante la realización, documentos audiovisuales sobre lo que se está haciendo, etcétera.

**AM, NO, IP:** En cuanto a los audiovisuales, es obvio que el término es tan amplio como ambiguo. El valor histórico de un producto cultural en un circuito de difusión restringido (como el cine militante) o con funciones explícitas para su presente (como la radiodifusión) difiere de las intenciones de posteridad de un producto comercial de ficción o de la fotografía artística. ¿Es el tipo de soporte vinculante al aporte histórico? ¿En qué medida, como investigadores, se detienen en este tipo de contextos de producción? Asimismo, ¿el abordaje de fuentes pretendidamente críticas o políticas en clave de resistencia supone al investigador alguna diferencia respecto a aquellas que no?

**AMM:** Creo que es fundamental trabajar con esos dos niveles. Si hablamos de la técnica o de los procesos de producción, es obvio que sin estos procesos los audiovisuales no tendrían lugar, porque el procedimiento, el uso de estas herramientas para crear un mensaje, para crear un texto, hacen posible el objeto creado.

**VM:** Yo diría que la primera pregunta se formula al momento mismo de abordar el género y texto fílmico. No es lo mismo una película producida en la década de los 30 en el cine argentino, cuando digamos la “finalidad” es llegar a la mejor cantidad de público posible y con bastante poca pretensión estética, que el cinearte de las décadas de los 60. Hay algo casi inscrito en el propio soporte que definitivamente también condiciona y ayuda a tratar de analizar el circuito de radiación inmediato (en dónde se proyecta, en qué circuito). También hay textos que obligan al analista a formular otro tipo de preguntas que tienen que ver con los diálogos

con otros productos culturales. Definitivamente, hay ciertas complejidades de determinados productos filmicos que ayudan y obligan a sofisticar ciertos esquemas de análisis. Creo que hay algo, y eso es parte de la riqueza del trabajo de investigación, de la propia estructura del material con que estamos trabajando que nos obliga a ampliar las dimensiones de análisis.

**CL:** Yo trabajo mucho la relación entre el texto y los aspectos sociales o históricos que rodean ese texto. Me parece que debe tenerse en cuenta que cuando se recupera el pasado a través de un documento audiovisual, filmico, también hay una discontinuidad entre los usos que pueden tener dependiendo de los distintos actores. De hecho, cuando uno investiga está haciendo otro uso de esa película que originalmente tenía otra finalidad. Y para entender las investigaciones uno tiene que ser consciente desde dónde y para quién está investigando.

**[Pregunta específica a Angélica Mateus Mora]** En su libro usted habla de la necesidad de una discusión más profunda y teórica de la diferenciación entre el estereotipo y la autorrepresentación como conceptos claves del análisis cinematográfico. ¿Qué papel desempeñan estos conceptos en su trabajo de investigación actual? Y a propósito de los problemas de etnocentrismo o una falta de aproximación constructiva a la identidad social o cultural, ¿en qué medida operan estas nociones de estereotipo y autorepresentación en relación a la subalternidad como una “perspectiva comunitaria” que se encuentra en oposición a posicionamientos individualistas?

**AMM:** Debo aclarar que en el libro no se afirma que estos conceptos, el estereotipo y la auto-representación, sean dos conceptos claves del análisis cinematográfico en general. Se trata simplemente de dos conceptos que permitieron recoger y reunir una multiplicidad de datos históricos en el marco de aquella investigación. En el libro el estereotipo está ligado a la imagen del otro y más precisamente a una imagen simplista y rígida. El término autorrepresentación, sin embargo, remite en el libro a la construcción de identidad, a la producción de la propia subjetividad. En mi trabajo es el objeto de estudio el que determina el tipo de noción que se va a utilizar en el análisis, por lo que no se trata de un a priori conceptual. Por otra parte, la diferencia entre estereotipo y autorrepresentación es relativa y puede resultar problemático presentarlas de forma dicotómica. Hay autorrepresentaciones que contienen estereotipos.

En ese estudio relacioné el estereotipo con el etnocentrismo producido por individuos, mientras que la autorrepresentación aparecía vinculada al proceso de construcción de la propia identidad, en la que lo colectivo juega un rol importante. Con la autorrepresentación se busca quebrar la subalternidad generada o contenida en las obras de los primeros. Tiene por lo tanto una dimensión ética y política.

**[Pregunta específica a Christian León]** Usted ha investigado detenidamente las relaciones de poder y procesos de significación alrededor de personajes subalternos dentro del cine ecuatoriano. Con un enfoque en el documental indigenista y video indígena, ha contribuido a los debates contemporáneos sobre el documentalismo, sobre las formas en que el cine documental ha construido la alteridad, sobre el video como herramienta de descolonización, y ha explorado las fronteras entre el registro documental y la ficción. En su trabajo reciente, donde revisa los debates sobre el video indígena y los conceptos fundamentales para analizar su complejidad, ha creado la noción de “prácticas audiovisuales indígenas”. ¿Por qué ha elaborado esta noción, cómo se diferencia de otros conceptos y cuál es su crítica principal a las conceptualizaciones establecidas sobre video indígena?

**CL:** En la literatura académica, el concepto de video indígena designa un conjunto de usos y prácticas de las tecnologías audiovisuales restringidas al carácter político, al documental, el testimonio, al carácter comunitario de la producción y la recepción. Es decir, existe una noción esencializada de lo que es el video indígena. En mi trabajo de campo con videastas indígenas pude darme cuenta de que las nociones nativas no coincidían con las definiciones

académicas. Sobre la base de las experiencias, discursos y prácticas de los realizadores indígenas me interesaba plantear un concepto mucho más amplio que permitiera comprender la pluralidad de usos, discursos, géneros y formatos realizados por individuos, colectivos o multitudes en diáspora creados desde cosmovisiones nativas. La noción de prácticas audiovisuales indígenas busca designar una amplia gama de prácticas mediáticas (artísticas, comerciales, destinadas a necesidades políticas o educativas, así como también al entretenimiento) en las que lo colectivo y lo individual, lo local y lo global, son inseparables.

El problema de la atribución de un carácter político a las prácticas audiovisuales indígenas tiene que ver con una visión esencialista basada en la división colonial del trabajo, puesto que asigna un lugar subordinado a los sujetos indígenas que trabajan con imágenes. El arte y la creación se asocia a los sujetos no indígenas. Esta ecuación es tremendamente complicada y restrictiva porque hay una amplísima gama de usos de las tecnologías de la imagen con fines diversos en un contexto de las comunidades post-tradicionales, las hibridaciones culturales, la interculturalidad y la glocalización. Creo que hay que descolonizar y desesencializar la mirada que tenemos sobre el video realizado por sujetos indígenas para comprender la complejidad de dichas prácticas.

**[Pregunta específica a Valeria Manzano]** Usted ha subrayado la importancia del rock como marcador de identidad en el sujeto juvenil argentino a partir de los años cincuenta. En cierto modo, el rock se transcultura cuando, a finales de los sesenta y a lo largo de los setenta, una parte importante de esa juventud se radicaliza políticamente en el fragor de las dictaduras militares, optando por la lucha armada. A propósito de la auto-percepción como sujetos históricos, ¿en qué medida cree usted que son conscientes los jóvenes de reproducir un patrón de conducta global? ¿Podemos hablar de un consumo (del rock, por ejemplo) que se transcultura al pasar a ser objeto de producción nacional? ¿Y qué hay de los productores de rock argentino como agentes activos histórico-políticos en esta construcción de la juventud?

**VM:** La llegada del rock a diferentes países de América Latina fue experimentada, e incluso definida, como la entrada de un tipo de pauta cultural (que era de consumo musical, estético y de vestuario) con resonancias de los Estados Unidos. Esas resonancias no desaparecieron, incluso cuando en distintos espacios nacionales emergieron versiones “criollas” del rock. En el caso de la Argentina, ya para la segunda mitad de la década de 1960 se configura una cultura de rock muy dinámica, en la cual poetas, músicos, fans y agentes “empresariales” tendrían una participación muy activa. Uno de los éxitos más significativos de esa configuración de la cultura del rock fue el haberlo localizado como una expresión de la música popular urbana y pronto comenzó a hablarse de “rock nacional” o “música progresiva nacional”. Esa dinámica fue muy significativa, en la medida en que nos indica dos procesos concurrentes. En primer lugar, la voluntad cultural y política de constituir una versión “criolla” del rock en términos sónicos y poéticos en un contexto en el cual los discursos antiimperialistas atravesaban a un segmento importante de jóvenes en sus trances de politización. Así, la cultura del rock local dialogó intensamente, más que otras corrientes latinoamericanas, con fuerzas propiamente políticas. En segundo lugar, fue a partir del clivaje de “criollización” del rock que los agentes más activos de esa cultura (poetas, músicos, periodistas especializados) entablaron un diálogo a largo plazo con los practicantes y gestores de otros géneros de la música popular en la Argentina. Un diálogo que fue *in crescendo* y que tuvo un momento muy intenso, políticamente hablando, en el momento de la transición del régimen autoritario hacia el democrático, a comienzos de la década de 1980.

**AM, NO, IP:** Tras toda esta conversación, hemos establecido de algún modo que los audiovisuales, en cuanto fuentes históricas, y en comparación a otras fuentes, no requieren un tratamiento tan distinto a la hora de abordarlas. Sin embargo, ¿cómo nos explicamos que

sigan en una posición relativamente marginal? El historiador debe casi que defenderse si trabaja con una fuente que no sea tradicionalmente textual. ¿Cómo se explican eso?

**AMM:** Cuando estudiaba en el año 2000, un profesor de historia me habló desde este rechazo hacia el documento fílmico y creo que eso no ha cambiado. Sin embargo, quien estudia español o inglés para ser docente en colegios y liceos tiene que analizar obligatoriamente un documento fílmico durante sus estudios. Esto es ya una apertura.

**VM:** Definitivamente en los últimos 25 años ha habido una obsesión muy fuerte por la visibilidad. Y cada vez más se acepta la posibilidad de usar un film o una imagen visual como recurso didáctico. Eso, más o menos, cualquier docente que se precie puede hacerlo. Pero si hablamos de recurso de investigación o área de investigación, yo atribuiría su marginalidad al centrismo propio de la disciplina, de las humanidades en general y la disciplina de historia en particular. De hecho, tiene que ver con lo que estamos diciendo: lo analizamos como texto. Para la comunicación de nuestras investigaciones a menudo debemos pasar a una descripción. Este problema es aún mayor para quienes trabajan música, aunque es cada vez más interesante el giro hacia los *sonic studies*. Personalmente me parece casi imposible escribir la historia del siglo xx sin tomar en consideración fuentes audiovisuales con mayor o menor especificidad a la hora de analizar.

**CL:** En sociología pasa exactamente lo mismo. Pareciera que lo audiovisual tiene menor valor científico. Sí que es cierto que hubo avances en antropología, la antropología visual es el ejemplo. Como sociólogo, he dialogado más con antropólogos que con sociólogos. Y sí, tiene que ver mucho con el logocentrismo de la Universidad, pero también con un asunto generacional. En la actualidad se ha dado una especie de giro y ahora más bien el cine es un objeto en disputa de las disciplinas de la historia, de la sociología o de los estudios culturales. Pero, como decía, creo que tiene que ver con un tema generacional: nuestros alumnos vienen de una cultura visual a veces mucho más rica que la de uno. Por ello, comunicar en términos pedagógicos con estos alumnos a través de la imagen es un aspecto muy importante.

**AM, NO, IP:** Ya como curiosidad. Ustedes investigan películas y dedican muchas horas al visionado y análisis. Imaginamos, así pues, que son amantes del cine. Pero cuando hoy van al cine, ¿de que manera cambia su perspectiva debido a su ser investigador/a? ¿Cómo se disfruta y cómo se analiza, quizás de manera inconsciente, en la medida en que estos medios forman parte del ámbito del trabajo?

**VM:** Para mí cambió absolutamente. Acudo a una referencia biográfica: cuando terminé la secundaria pensé qué iba a estudiar. No quería estudiar literatura porque afectaría mi modo de leer así que decidí estudiar historia porque era más neutro –mentira. Así que sí, creo que trabajando uno pierde la inocencia a la hora de mirar cualquier película. Continuamente se va incorporando un modo de mirar, no tanto tecnicista como crítico con una tradición particular.

**AMM:** Siempre que voy a ver una película me siento sin, como decimos en francés, la *casquette* de investigador, y trato de dejarme llevar por el relato. Ya cuando decido analizarla, tengo que verla muchas veces. Pero en el primer contacto con la película trato de disfrutar.

**CL:** En mi caso, yo era cinéfilo antes de ser académico. Empecé haciendo crítica de cine porque necesitaba hacer algo con todo eso que veía y después descubrí que, para poder seguir cerca del cine, podría llevarlo al campo académico. Eso fue un error (risas). Se pierde el placer de alguna manera. A mí me pasa más con el tema de análisis técnico y con el análisis político. Hay obras que me fascinan, por ejemplo, del cine francés, pero hay como un Mister Hyde que me dice: “es un cine colonialista, machista” y, hasta ahora, no he podido resolver eso.

# *Articles*

# LOS DÍAS QUE DURAN LO QUE DURA UN TEXTO. COMPARACIÓN ENTRE HISTORIOGRAFÍA Y FICCIÓN COMO PROBLEMA DE TEORÍA DE LA HISTORIA

DAYS AS LONG AS TEXTS. A COMPARISON BETWEEN HISTORIOGRAPHY  
AND FICTION AS A PROBLEM OF THE THEORY OF HISTORY

Juan Aurelio Fernández-Meza  
*Universitat Pompeu Fabra*  
Mexico/Spain  
jafernandezmeza@gmail.com

*Submission date: 17/09/2018*

*Acceptance date: 27/03/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 22-41)*

**PALABRAS CLAVE:** Historiografía, ficción, teoría de la historia, epistemología, frontera.

**KEY WORDS:** Historiography, fiction, theory of history, epistemology, frontier.

**RESUMEN:** Este artículo pretende analizar el ámbito comunicativo de la historia, esto es, su operación en cuanto que discurso que interviene en el presente. Tal cosa se centra en la escritura de la historia, en comunión pero más allá de su ejercicio de investigación. Para trabajar este aspecto, se recurrirá a la obra de Michel de Certeau para derivar de esta una conceptualización específica de teoría de la historia. Conjuntamente, tomando como pretexto la novela *El camino de Ida* de Ricardo Piglia, se propondrá la categoría *frontera* para ahondar en la reflexión teórica de la historia. Por último, se procederá a comparar historiografía y ficción como operaciones comunicativas que, si bien no comparten pretensiones de verdad ni de representación, ejecutan estrategias retóricas que pueden ser equiparadas, al menos para efectos del análisis crítico de la historia y su discursividad.

**ABSTRACT:** This article analyses the communicative sphere of history, that is to say, history as a discourse that intercedes in the present. Effectively, this points to the writing of history, in relation but beyond its research practices. To develop this aspect, the present essay relies on the idea of the theory of history as found in the work of Michel de Certeau. In addition, with reference to the novel *El camino de Ida* by Ricardo Piglia, the category of frontier is proposed as a tool for history's theoretical reflection. Lastly, historiography and fiction will be compared as communicative processes that, even if they do not share the same principles in terms of the definition of truth and historical representation, both employ rhetorical strategies that facilitate an analysis of history's discursivity.

## 1. Lo efímero y las efemérides. Un juego de palabras como introducción

Si se presta atención, en la palabra *efemérides* es posible encontrar un interesante e irónico juego. Por un lado, esta apela a la formalidad institucional, a cierto conservadurismo historiador, a los defensores de la memoria patriótica que intentan situar en la escena contemporánea los elementos constitutivos del andamio que soporta la identidad gremial, comunitaria o incluso nacional. Es una acepción de *efemérides* que refiere al conmemorar, donde se denota la “relevancia” de fechas específicas para el presente que las apela y, en consecuencia, implican una decisión particular –no siempre explícita– en torno a qué es necesario recordar y qué puede permanecer archivado<sup>1</sup>.

Sin embargo, las efemérides también responden a una familiaridad, a una cercanía que faculta la pertenencia y cohesión de grupos y colectivos sociales. Es decir, la efeméride puede tornarse un medio de manifestación social, de canal que se abre en el calendario para encauzar la voz de distintas organizaciones, lo cual –no hay que olvidar– no impide que esa voz pueda ser parte de un mecanismo retórico que ciertos poderes emplean para incluirse en esa gran ola de referentes culturales sobre los cuales se estructuran circuitos sociales en un orden identitario.

Sin afán de ridiculizar la importancia de encontrar vías de legítima expresión, como entiendo pueden ser utilizadas las efemérides, la palabra presenta un juego divertido cuando se la contrasta etimológicamente y se ve entonces revelado el parentesco entre efemérides y efímero. Lo efímero, tomado del griego *ephēmeros* (ἐφήμερος), es lo que dura un corto tiempo y luego desaparece. Pero, derivado del griego *ephēmeris*, hubo una posterior mudanza al latín que resultó en *ephemerides*, donde se gesta la noción de diario, bitácora o memorial que atrapa en la escritura al evento cotidiano (Gómez de Silva 1998, 242; Corominas 1973, 224). Lo irónico de este parentesco terminológico radica en cómo podemos emplearlo para ejemplificar cierta práctica historiadora que pretende inmovilizar el tiempo.

La cantidad de conmemoraciones que los calendarios recuerdan anualmente asciende

1 Este ejercicio selectivo podría ser equiparable en más de un rasgo a la *subjetividad del historiador* que describe Paul Ricoeur en *Histoire et vérité*, (1967, 33-38).

a un número casi indigesto. Sin embargo, aceptando que las efemérides son selecciones de eventos específicos, lo que debemos analizar es el efecto que implica tal selección, efecto determinado no por una voluntad particular, sino por una lógica sociocultural en la que historiadores, instituciones, gobernantes y empresas se ven envueltos. Esa lógica puede ser entendida como el terreno desplegado en el presente sobre el cual distintos referentes culturales delinean el camino de enunciaciones tales como las efemérides, determinan los contenidos a compartir y modulan la voz del público hablante, incluso la de los especialistas –entre ellos los historiadores–.

El tránsito de la palabra griega ἐφήμερος a la latina *ephemerides* se simboliza en el intento historiador de hacer desfilas el pasado en el presente mediante el dispositivo de su escritura: la historiografía<sup>2</sup>. Con ello, los historiadores cumplen uno de sus roles sociales más importantes, a saber, el ser soporte del presente mediante la dotación al mismo de una procedencia o de un origen. El movimiento es precisamente el de incrustar en el presente una narración sobre el pasado que dote de identidad al primero en tanto que lo sustenta, lo explica causalmente, le aporta un subsuelo. Se trata de un gesto que fija textualmente el tiempo: lo efímero hacia la efeméride, lo que transmuta hacia lo que permanece.

La escritura de la historia es el espacio donde se ejecuta ese intento de inmovilizar el tiempo. No obstante, la inscripción de su palabra en el presente, al suponer una referencia al pasado, en realidad significa el fomento de una conciencia temporal. Es ahí donde aparece la paradoja de lo que la escritura de la historia puede hacer en términos socioculturales, puesto que, si bien es capaz de construir una imagen fija del tiempo –que es lo que hacen las estatuas–, el modo como retrae hacia el presente eso que ya no está, es decir su capacidad de hacer aparecer lo desaparecido, puede también implicar un discurso que recuerde que lo que fue dejó de ser y que, por lo tanto, lo que es podría dejar de ser. En otras palabras, la historiografía también se entiende como una operación comunicativa instauradora del sentido de finitud.

Esta paradoja es, en realidad, dos modos de comprensión de la historia que se han opuesto y, al mismo tiempo, se han mezclado en muchas corrientes historiográficas y metodologías de la historia. El objetivo del presente artículo no es una revisión puntual de ambos, sino una exploración teórica sobre los alcances discursivos de la historiografía. Para ello, primero se hará una revisión de lo que puede ser comprendido sobre la escritura de la historia mediante el procedimiento analítico que el trabajo de Michel de Certeau ha pautado, a partir del cual se entiende que la historiografía no es solo el engarce crítico de documentos, sino la respuesta discursiva a otras “autoridades” historiográficas, donde los problemas de la tradición, la academia y la escritura se hacen presentes (1975). Ello implica que la valía de un trabajo de historia que analiza y vincula múltiples fuentes (documentales y bibliográficas), es decir que interrelaciona diversos textos para la composición de uno nuevo, parecería radicar en la reorganización textual de su ejercicio crítico y en la *presentación* (lanzar al presente) de su acto discursivo.

En ese sentido, este artículo pretende abordar la historiografía en tanto que comunicación, es decir, busca apuntar hacia cómo el discurso histórico implica una operación comunicativa en el presente que tiene múltiples efectos. Pensar esta dimensión de la historia abre

2 La idea que de historiografía se manejará en este artículo parte de la obra de Michel de Certeau (1975) y toma en consideración el uso que al término da Paul Ricœur (2000, 171). Mediante una interpretación particular de ambas fuentes, el presente ensayo se propone pensar la historiografía como escritura de la historia, es decir, la dimensión lingüística y estética de la misma: el dispositivo textual que opera comunicativamente en circuitos específicos de la sociedad, recreándose en distintas comunidades de recepción. Es posible entender la historiografía como una revisión histórica de estas obras; sin embargo, más que una historia de la escritura de la historia, en este trabajo el concepto historiografía será destacado por su cualidad enunciativa y los elementos que la componen.

paso a un estudio sobre la relevancia social de esta disciplina, los estatutos epistemológicos que la soportan y cómo ello conlleva un problema del orden del lenguaje. Una vez puesta en relieve tal dimensión escrituraria de la historiografía, entonces es posible ir hacia el segundo paso de este artículo, que será analizar la relación de proximidad y lejanía entre historiografía y ficción.

Se propone tal comparativa porque ésta puede significar el desdoblamiento de un terreno bastante fértil para el estudio de los mencionados alcances de la historiografía, dado que en la ficción se juega un ejercicio de incidente operación discursiva en sus comunidades de recepción mediante recursos que podrían encontrarse en la historiografía, aunque con base en principios ausentes en la ficción. El alejamiento entre historia y ficción (principalmente literaria) fue uno de los pilares de la constitución científica de la historia. De ahí que comparar historiografía y ficción (no solo literaria) puede ser de mucha utilidad en el estudio de la historia en cuanto que discurso y en su dimensión epistemológica.

## 2. La teoría como frontera

En 2013 se publicó en México *El camino de Ida* del escritor Ricardo Piglia, novela que tiene por personaje principal a Emilio Renzi, escritor y profesor de literatura argentino, quien es invitado por su vieja amiga Ida Brown a impartir un curso en la Taylor University de Estados Unidos. El tema de su seminario es la obra de Guillermo Enrique Hudson, escritor también de origen argentino que pasó gran parte de su vida en Inglaterra y que, como Renzi, vivió una doble realidad nacional, ligado “[...] a dos idiomas y a dos tradiciones. [...] Un hombre escindido, con la dosis justa de extrañeza para ser un buen escritor” (Piglia 2013, 36), tal como el propio Renzi explica.

Renzi vive un constante conflicto entre su labor docente y su profesión como escritor: imparte el curso sobre Hudson pero tiene pendiente el término de un libro sobre el mismo, asignatura que lo asfixia hasta el ansioso insomnio que solo sabe sobrellevar saliendo a caminar por las calles de Nueva York durante la madrugada. Cuando, a escondidas del ámbito universitario, retoma con Ida los encuentros sexuales que los hacían viejos conocidos, una cierta calma llega para el profesor. Sin embargo, esta se ve rota cuando lo sorprende la terrible noticia de la extraña muerte de su colega, quien es encontrada en su auto a mitad de una avenida con la mano quemada, como si en ella una bomba le hubiese explotado, aunque en el lugar de los hechos no se hallara rastro de ningún artefacto.

A partir de ese momento, la novela de Piglia se convierte en una historia de detectives en la que Renzi habrá de revelar el misterio de la muerte de Ida. Tal empresa lo conduce a Thomas Munk, genial académico quien tiempo atrás se convirtiera en un solitario activista político enfrentado al voraz capitalismo contemporáneo. Este personaje se basa en la historia del afamado Unabomber, matemático y filósofo estadounidense cuyo nombre real es Theodore Kaczynski y quien cometió, entre 1978 y 1995, múltiples atentados terroristas, deviniendo la persona más buscada por el FBI en ese entonces (Federal Bureau of Investigation 2008; Glaberson 1998).

Una lectura rápida de *El camino de Ida* puede sugerir que esta novela es un trabajo sobre la frontera, dado que “[...] el álter ego de Piglia [Renzi] es un ser siempre entre dos mundos: entre el argentino y el estadounidense, entre la escritura y la docencia, entre el matrimonio y el divorcio, entre la literatura y la política” (Carrión 2013). En efecto, ya el título de la obra es un juego de dualidades u opuestos activado por la palabra *Ida*, la cual se puede entender como sustantivo que refiere a la acción de desplazamiento, pero que, en realidad, refiere al nombre

del personaje. Toda la novela presenta elementos que se contraponen dialécticamente y que destacan la frontera que los opone. Por ello, la novela de Piglia será tomada como una plataforma lúdica<sup>3</sup> con la cual se interactuará para perfilar la reflexión, mencionada en la introducción, sobre la teoría de la historia.

Para llevar a cabo esto, se hará uso de la palabra *frontera* como categoría de análisis. *Frontera* será entendida como un trazo que distingue y que, en consecuencia, ensambla, aunque el modo como vincula sea por contraposición. Situar en la *frontera*, sin estar de un lado u otro sino en ella, es el ejercicio de observación que visualiza las dos partes que ella misma separa. Ahí se encuentra la posibilidad de la teoría (de la historia), no en cuanto que neutralidad objetiva que todo lo ve, sino porque es el borde donde se observa y reconoce la construcción de lo propio y lo distinto, donde se establece hasta dónde llega a ser lo que es y, por lo tanto, dónde deja de serlo, siempre sabiendo que es la *frontera* misma la que traza la distinción.

La estructura de la novela de Piglia da cuerpo a esta conceptualización de *frontera* al presentar dos grupos de elementos en oposición: realidad/ficción y academia/política. El más relevante es, sin duda, el que contrapone academia y política: es la temática que hace citar el caso de Unabomber, lo que lleva a Ida a la muerte y lo que permanece como conflicto personal en Renzi. La academia, es decir la institución que posibilita la reproducción del discurso que le es propio (Certeau 1975, 84), es una realidad comprensible en términos de política; empero, Piglia está más bien haciendo referencia a una política externa a la academia, una política que late más allá de las fronteras del ejercicio profesional.

La *frontera* establecida entre lo académico y lo político en esta obra subyace al otro par de opuestos que he mencionado, realidad/ficción, ya que es en la construcción de un lugar social desde donde se puede diferenciar la historiografía de lo que ordinariamente se entiende por ficción. Para explicar esto es conveniente recurrir al ejemplo que Michel de Certeau da cuando analiza el discurso historiográfico, centrándose en el espacio que posibilita la emergencia del mismo. Es la conformación moderna de grupos colegiados lo que da vida al lugar de producción. Estos ensamblan los intereses e ideales que resultan en la unidad misma del grupo, unidad soportada por el señalamiento de lo distinto: aquello que se encuentra allende sus fronteras (1975, 83).

La solidez de tal unidad grupal depende de la conformación de una mecánica (técnica) que diferencia lo que es historiografía y lo que no es tal cosa. Tal proceso implicó, hacia el siglo XIX, la conformación de una metodología que rigió gran parte de la producción historiográfica de entonces, la cual tenía por base epistemológica y procedimental una teoría de la verdad por correspondencia. Por cuestiones de extensión, no es posible detenerse ahora en un examen puntual de esta teoría de la verdad, sin embargo, sí podemos hacer una breve síntesis que permita vislumbrar mejor el tema.

La teoría de la verdad por correspondencia forma parte de una muy vieja tradición, presentando muchas variantes. No obstante, está montada en una sencilla fórmula que la hace aplicable a situaciones ordinarias, por lo cual podríamos decir que, a lo largo del tiempo, ha sido, si no la de mayor influencia en el resto de las teorías de la verdad, al menos un habitual punto de referencia. Se suele citar la *Metafísica* de Aristóteles para ejemplificar su sentido básico: “Decir de lo que es, que es, y de lo que no es, que no es, es lo verdadero” (Nicolás y Frápolli 2012, 21), fórmula que, en el siglo XX, se actualiza con la muy citada frase de Alfred Tarski: “P es verdadero si, y solo si, P”, lo cual indica que el valor de la palabra radica en su posibilidad

3 La idea que se tiene de juego no es para nada peyorativa. Por el contrario, ella refiere a un actuar astuto, imaginativo, creativo y perspicaz dentro de un marco estructurado por normas acordadas, las cuales, para este caso, son los límites interpretativos de la novela de Piglia, es decir, el no decir cualquier cosa sobre ella ni tomarla como un simple pretexto, sino explotando su potencia discursiva.

de referir a la cosa, es decir, que un enunciado será verdadero si corresponde directamente con una realidad extralingüística.

Se trata de una teoría que con claridad especifica lo que es y lo que no es, dualidad básica en el ejercicio que pretende distinguir lo verdadero de lo falso, cosa presente desde la discusión más coloquial hasta las afirmaciones científicas. Sin embargo, también implica problemas epistemológicos de dificultades irresolubles:

[...] es incapaz de definir los términos de la relación de correspondencia y de ofrecer un criterio operativo de verdad. La teoría de la correspondencia presupone una objetivación del sujeto que participa en la relación cognoscitiva, en el sentido de que interpreta la relación sujeto-objeto como relación ontológica entre “cosas” comparables objetiva y externamente, como si se trata de dos objetos cualesquiera del mundo. Sólo saliéndose fuera de la relación podría valorarse el grado de ajuste entre los dos elementos conectados. La ejecución de esta comparación requeriría un punto de vista exterior a todo objeto y a todo sujeto, inviable a todas luces en el contexto humano (Nicolás y Frápolli 2012, 21).

Pareciera, pues, que la teoría de la verdad por correspondencia fuese algo de lo cual no se puede escapar y, al mismo tiempo, irrealizable. Ahora bien, tampoco se puede negar su presencia en distintas corrientes académicas, por ejemplo en la filosofía anglosajona del lenguaje (Alfred Tarski), en la teoría semántica, en el atomismo y neopositivismo lógicos (Bertrand Russell y Rudolf Carnap), en el ámbito de la filosofía del lenguaje ordinario, en la teoría de las condiciones de la correlación (John L. Austin) y en el materialismo dialéctico (“teoría del reflejo” en Karl Marx y Adam Schaff).

La historia positivista que resulta de la profesionalización de la historia en el siglo XIX y su emulación de los modelos nomológicos de las llamadas ciencias naturales, asociada por muchos historiadores a la imagen de Leopold von Ranke<sup>4</sup>, alberga en su base teórica el principio de la verdad correspondentista, puesto que señala como valor fundamental el que la historiografía garantice la representación del pasado, concibiendo lo verdadero como la capacidad vinculatoria de un enunciado historiográfico con una realidad pasada. Este positivismo decimonónico, en el caso de la historia, plantea que, mediante un dispositivo metodológico puntual, la labor historiadora es capaz de asegurar esa cualidad representativa en la historiografía. Tal dispositivo sostiene, entre otras cosas, que la subjetividad del historiador ha de ser anulada con el fin de que no haya interferencias entre el pasado y el texto que lo estaría representando en el presente.

El problema del binomio sujeto/objeto es sumamente recurrente en la discusión epistemológica de la historia. Dentro del positivismo, el sentar las bases del conocimiento histórico pasaba por atender ese conflicto, lo cual intentó hacer mediante dos procesos relacionados entre sí:

[...] la justificación del estatus del sujeto historiador frente a su campo empírico (objetual), por un lado, y la validación formal de los juicios historiográficos emitidos, por otro. Es decir, debía mostrar las condicionantes que gobernaban las relaciones sujeto-objeto, al tiempo que acreditará [sic.] de manera formal la naturaleza objetiva de las representaciones historiadoras (Betancourt 2011, 16).

4 Georg G. Iggers dedicó más de un texto a analizar la recepción de Ranke en la comunidad historiadora desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX. Es muy interesante su trabajo porque distingue cómo es retomado en Alemania y cómo es tomado en Estados Unidos, entre otros lugares. Es en este segundo país donde, sobre todos, se asocia a Ranke con la historia positivista, lo cual, al menos para Iggers, implica un desconocer el idealismo alemán de Ranke, además de su relación con la narración, la espiritualidad, su platonismo y demás características que lo alejarían de los principios positivistas con los cuales generalmente se le asocian (Iggers, 1962 y 1997, 23-30).

Sin embargo, la imposibilidad de esta empresa sería evidenciada sobre todo en el siglo xx, lo cual, también hay que decir, no implicó necesariamente el abandono de la teoría correspondentista de la verdad. Un claro ejemplo de ello fue Adam Schaff. Este filósofo polaco aborda la problemática mencionada cuestionando el significado de *objetivo* y de *subjetivo*, concluyendo que negar la intervención del sujeto en la construcción del conocimiento implicaría asumir la posibilidad de un conocimiento sobrehumano. Más que temerle, dice, es necesario comprender el papel del sujeto cognoscente para “disciplinar” su participación en la conformación de las representaciones históricas. De hecho, afirmará Schaff citando a la socióloga Helen Merrell Lynd, mientras más sepamos precisar lo que el sujeto aporta al conocimiento del objeto, mayor claridad tendremos sobre el objeto en sí (1974, 337).

Es interesante este argumento, pues, al proponer relevar el papel de quien observa en la observación de la construcción del conocimiento (observación de la observación), podría estar intentando *objetivar* la subjetividad, incluirla dentro del marco de lo observable al lado del objeto primario de observación (el pasado en el caso de la historia). ¿Este ejercicio consistiría realmente en aceptar la subjetividad en sí misma o, más bien, es una deriva que la incluye en el unilateral proceso de observación científica y, así, la domestica, la hace productiva para las estructuras metodológicas?

Lo que está claro es que Schaff propone trascender el conflicto sujeto/objeto mediante la transformación de la noción positivista de sujeto, trasladando la explicación a una cuestión intersubjetiva y no personalizada. La base de su argumento está, por un lado, en la relevancia de la participación plural dentro de las comunidades científicas y, por el otro, en la idea de conocimiento en tanto que acumulación, pues la búsqueda de Schaff sí está en poder definir un saber fijo del pasado, el cual, para que sea un resultado de la colaboración académica, ha de tener un carácter de constructo creciente y palpable, del que se pueda notar un progreso.

Schaff define el conocimiento como una amalgama entre objeto y subjetividad, pero insiste en que no por ello debe dejarse de lado la necesidad de un progreso del conocimiento y la evolución del saber, cosas posibles únicamente mediante la superación de las formas concretas del sujeto (prejuicios, fobias, etcétera). Con el reconocimiento de estas condiciones (que Schaff llama “autorreflexión”) y la aceptación de que la misma subjetividad está en directa dependencia de la red de subjetividades, se puede hacer frente a las limitantes y “deformaciones” del conocimiento y así conseguir el mencionado progreso.

Este ejemplo deja ver que el recurrente problema sujeto/objeto no se supera al abandonar una teoría de la verdad por correspondencia, sino que, incluso asumiendo la participación subjetiva en el proceso de construcción de conocimiento, es posible aspirar a la formulación de enunciados verdaderos en cuanto que representativos de la realidad. Más allá de establecer una postura al respecto, lo que importa al citar a Schaff es denotar que la ruptura con el positivismo decimonónico no necesariamente implicó, en el siglo xx, un abandono de la teoría de la verdad por correspondencia. La propuesta de este artículo es conducir la reflexión sobre la verdad a un lugar más complejo que el delimitado por la idea de correspondencia. Es en la reformulación de la teoría de la historia, ejemplificada con la obra de Certeau y, lúdicamente, con la noción de *frontera*, donde podemos hallar esa ampliación del campo de verdad.

Esta otra teoría de la historia opera mediante el señalamiento del espacio social donde se entreteje la producción académica. Tal cosa es viable, como señala Certeau, gracias a la organización de grupos reunidos sobre un mismo principio, lo cual deriva en la conformación del lugar social (institución), la posterior emergencia de una sistemática procedimental basada en normas (metodología) y el punto de materialización de la disciplina, donde cobra sentido y donde yace la posibilidad de su reproducción: la escritura (1975, 77-142). Esta estructura

tripartita refiere a una parcelación que deja fuera lo académicamente inválido, trazando la *frontera* que demarcaba su identidad.

La epistemología de la historia que pretendió hacer de esta una ciencia, al modo como bien sabemos procuró el positivismo decimonónico, fue erecta sobre esa *fronterización* pero sin reconocerla, pues dar cuenta de la *frontera* implicaría asumir lo propio pero, también, lo distinto y, en consecuencia, hubiera implicado asumir su localidad y su finitud, siendo que aceptar la parcialidad significaría renunciar a la universalidad del método. Fue de ahí que tanto énfasis imprimió esta epistemología histórica en negar la participación subjetiva en la producción historiográfica.

En ese sentido, *frontera*, aunque puede ser característica de una epistemología positivista, permite también hablar del quiebre de la misma. La ecuación es elemental: en lugar de elaborar formas de encubrimiento de las *fronteras* y del sujeto historiador, estas se evidencian y son cancelados los métodos presuntuosamente universales y formulados de manera ajena a toda práctica de investigación, más bien dictados como reglamentaciones de las prácticas académicas, lo cual escondía el intento de determinar qué podía ser objeto de la historia y cómo debían ser abordados esos objetos con el fin de certificar la producción de enunciados que los refriesen.

La oposición a esta epistemología de la historia permitió a la historiografía un ir (o regresar) hacia la historia, en el sentido en que se “historió” a sí misma, se pensó desde los principios con los cuales trataba sus objetos de estudio, abandonó su altiva posición de observadora extra-temporal del tiempo<sup>5</sup>. Sabemos bien que cierto historicismo, no obstante, rompió con el positivismo, mantuvo como necesaria una investigación que, a través de la contingencia, encontrase la inmutabilidad trascendentalista, por ejemplo la definición de lo humano (Collingwood 2004, 70). Sin embargo, ese no es el caso que ahora interesa tratar.

Lo que en el presente podemos entender como teoría de la historia consiste, más bien, en una descripción reflexiva de los niveles que conforman la base de esta disciplina y sus complejas interacciones sistemáticas. Con ello es revelada la renuncia a establecer criterios normativos sobre el quehacer de los historiadores, abandono que tendría dos consecuencias principales: una, el reconocimiento de la diferencia mediante la aceptación de la propiedad o unidad de la institución y, dos, la apertura hacia temáticas alternas (Betancourt 2011, 18), tal como vimos a lo largo del siglo pasado, de manera agudizada después de 1968<sup>6</sup>.

Podemos explicar estas dos consecuencias si enfatizamos que el reconocimiento del propio lugar de producción, como ese lugar de unidad académica, abrió paso a un diálogo con aquello que estaba del otro lado de la *frontera*. Del reconocimiento del otro, en el entendido de que lo diferente es condición de posibilidad de la identidad, pudo emanar la relación con

5 Llegando al punto donde se considera absurda la diferenciación entre historiografía (escritura de la historia) e historia: “Avec la représentation historique, nous abordons la troisième phase de l’opération historiographique. C’est à tort qu’on lui applique le titre d’écriture de l’histoire ou historiographie. Une thèse constante de ce livre est que l’histoire est écriture de part en part : des archives aux textes d’historiens, écrits, publiés, donnés à lire.” (Ricœur 2000, 302).

6 La apertura a temáticas distintas a la política y los “grandes hombres” de las naciones es una característica de principios del siglo XX, en ruptura con el cientificismo historiador del XIX. Sin embargo, ahora pretendo a hacer referencia a una ruptura todavía mayor, que podemos con la tercera generación de Annales, cuando destacaron André Burguière y Jacques Revel en la revista, cuando Fernand Braudel dejó la dirección de la Sexta Sección, que pasó a manos de Jacques Le Goff, y, luego, cuando desaparece la Sexta Sección y el mismo Le Goff se hace director de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales. Hacia los años ochenta, esta transformación será mucho más obvia, por ejemplo en la llamada *New Cultural History*, donde se deja ver la importante influencia de autores como Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Se trata de un giro paradigmático en la disciplina histórica que algunos han asociado con el giro lingüístico y que, en historia, ha llegado a ser llamado giro historiográfico, lo cual nos habla de una transformación mucho más honda de lo que en esta nota puede ser resumido (Burke 2006, 68-93; Burke 2008, 51-101; Chartier 2005, I-XII y 13-62; Mendiola 2005; Serna y Pons 2013, 175-201).

otras disciplinas y el consecuente enriquecimiento de la historiografía, la multiplicación de objetos de estudio y, sobre todo, el desplazamiento de un eje epistemológico vertical que cercenaba los alcances analíticos de la historiografía.

No obstante, el ocuparse de otros temas no es un ampliar el rango de iluminación sobre lo real, no es descubrir. Pensar de esa manera sería reproducir la colonizante lógica de la epistemología positivista, que se explicaría como el progresivo “descubrimiento” de lo real inerte para domesticarlo en la inteligibilidad académica. Lo que este giro implica, más bien, es el vínculo con contenidos culturales antes soslayados y la subsecuente generación de explicaciones gestoras de aperturas a otros lugares de lo real, donde “explicación” no refiere a una domesticación sino a una ruptura, la inauguración de otro horizonte de inteligibilidad. Es así como esta teoría de la historia amplía el campo de la verdad, lo cual tiene varias consecuencias que a continuación serán expuestas.

### 3. Ficción en historia

Como parte de las transformaciones que la disciplina histórica vivió en términos de apertura hacia otras realidades y de multiplicación de los objetos de estudio, estuvo el acercamiento a la ficción —sobre todo literaria— como lugar al cual se podía recurrir para la pesquisa sobre el pasado. La historia comenzó a ver en los contenidos ficcionales la expresión de múltiples realidades sociales, de tal suerte que aquellos podrían ser considerados fuentes de investigación, siempre y cuando la información en ellos se encontrara fuera puesta en contraste con las fuentes documentales tradicionalmente válidas. En ese sentido, pareciera que la ficción no basta, se necesita el archivo<sup>7</sup>.

Ahora bien, además de comprender la relación entre historia y ficción como una cuestión de mecanismo de “acceso” a la realidad del pasado, hay otra manera de entender este vínculo, la cual puede ser planteada mediante la idea de frontera. El contraste entre ficción e historia fue antiguamente pautado a partir de la oposición falso/verdadero. La historiografía se constituyó como unidad de lo verdadero al señalar la falsedad de otras escrituras (Certeau 1995, 51-52). Esta lógica se quiebra cuando la historiografía reconoce en la ficción un lugar de trabajo para el conocimiento del pasado. Sin embargo, ello tiene una implicación más compleja con respecto al suelo sobre el que se soporta la diferencia entre historiografía y ficción: la dualidad verdad/falsedad.

Lo que interesa en este artículo es analizar la posibilidad de una distinción entre historiografía y ficción que vaya más allá de esa que se basa en una oposición entre lo verdadero y lo que no necesita ser verdadero. Aclaremos: profesional y socialmente, a la historiografía se le exige dar cuenta de una realidad que le es externa (los enunciados historiográficos tienen que corresponder con la realidad de un pasado), mientras que a la ficción nadie le pide tal cosa (Certeau 1995, 54). Pero, ¿qué ocurre si pensamos tanto la historiografía como la ficción no desde aquello que su contenido representa o no representa, sino desde aquello que construye?

Es sabido que la ficción es un lugar de significación, capaz de producir referentes culturales dentro del marco social. Se trata de una dinámica en la cual no estudiamos cómo el contenido de ficción responde a una realidad previa, sino cómo opera en sus comunidades de

7 No es posible detenerse en este momento en el recuento cronológico de la aparición de obras que pueden ser consideradas trabajos que analizan ficciones como fuentes de investigación. Tampoco es necesariamente la intención del presente artículo, debido a que el interés está puesto en la comparación entre historiografía y ficción dentro del plano de la operación comunicativa. Sin embargo, puede recurrirse a la obra de Peter Burke para hacer una revisión sobre este acercamiento de la historia a la literatura ficcional (2008, 20-23 y 29).

recepción. Lo que ahora se busca es interrogar por la posibilidad de estudiar la historiografía en ese mismo sentido. Ya en la obra de Certeau encontramos un claro tratamiento de esta cuestión; sin embargo, ahondemos en el punto citando el libro *Bienvenidos al desierto de lo real*, donde Slavoj Žižek interroga si, al ver por televisión el impacto de los aviones contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, no vino a la mente de los espectadores alguna película de acción antes vista, es decir, si no fue formulada la pregunta “¿dónde hemos visto esto una y otra vez?” (2002, 19).

La cita ejemplifica lo que se ha procurado tratar con respecto a la teoría de la verdad y la comparación entre historiografía y ficción: hay un punto en el cual, frente a la pantalla, no importa preguntarnos por la verdad del impacto de dos aviones contra el World Trade Center, sino cómo se leyó el evento, cómo fue construido el discurso patriótico a partir de las imágenes de terror y cómo se reprodujo la infamia en la invasión a Irak. Decir esto no implica valorar el fin a costa del medio. Se trata de entender qué es lo real que ciertas circunstancias nos permiten trabajar. Al afirmar esto no se busca disolver la posibilidad de una representación verdadera de la realidad del pasado, ni tampoco inhabilitar la posibilidad de una realidad pasada en sí, sino hablar de la operación discursiva de la historia en el presente como discurso capaz de construir referentes culturales.

Normalmente, decimos que no tenemos que confundir la ficción con la realidad (recordemos la idea común posmoderna según la cual la «realidad» es un producto del discurso, una ficción simbólica que percibimos de forma errónea como una realidad autónoma substancial). La lección del psicoanálisis es en este caso la opuesta: *no tenemos que confundir la realidad con la ficción*: deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real que sólo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción. En resumen, deberíamos distinguir qué parte de la realidad es «transfuncionalizada» a través de la fantasía de forma que, aunque es parte de la realidad, es percibida como una ficción. Mucho más difícil que denunciar/desenmascarar (lo que parece) la realidad como una ficción es reconocer la parte de ficción en la realidad «real» (Žižek 2002, 20-21) [cursivas del original].

La fractura que implica lo real a veces solo es digerible mediante la ficción, como si de una risa nerviosa se tratara. Pero esto es gracias a que la ficción abre una vía de significación, conduce lo inexplicable y lo traduce en tangible, así como la historiografía hace con el pasado. Ahí, el objeto de estudio es lo recreativo del discurso en el punto de su realización, a saber, en el lugar de la recepción. Éste no implica un consumo inmóvil sino generador, que transforma lo comunicado en otra explicación dentro del despliegue de la cultura, donde comunicación implica reproducción. En el lugar del discurso consumado, la teoría de la verdad por correspondencia no es funcional.

La ficción trabaja con referentes culturales presentes en las tramas culturales (valga la redundancia) donde esta se gesta, referentes de los que abreva, hacia los que se dirige comunicativamente y que, incluso, puede llegar a transformar. Del mismo modo hace la historiografía, incluso con otros referentes de altísima relevancia y fuerza cultural, propios de las bases sobre las que son erectas las identidades comunitarias, sociales y patrióticas. Al igual que la ficción, la historiografía opera discursivamente sobre la tela de lo común, lo que es comprensible y normal y, por lo tanto, su discurso puede tener una considerable incidencia en las lógicas culturales al redefinirlos.

Con la comparación entre la operación discursiva de la historia y aquella de la ficción, se propone repensar la realidad de la academia de la historia (en términos generales) en un margen político y comunicativo. Ello pasa por reconocer la contraposición pasado/presente como oposición de identidades que produce diferencias, situando en la *frontera* que las separa el trabajo del historiador en tanto que gestor del vínculo de los vivos con sus muertos (Certeau

1975, 77) y como generador de sentido que abre en el presente posibilidades a futuro. De ahí la relación con la ficción, que sabe crear realidades a partir de conducir lo inefable de lo real.

Esta crítica a la teoría de la verdad por correspondencia no esconde una postura donde cualquier cosa es válida. Se trata, más bien, de explorar otros espacios de lo real, en los que la relación lenguaje-mundo como una relación prístina y sin intervenciones no es una explicación útil. La ficción es un parámetro de comprensión de la historiografía no por el código representacionalista de las teorías objetivistas, sino por su intervención en el tramado cultural que entreteteje los ámbitos sociales, lo cual se establece como un ejercicio de comunicación.

Es entonces evidente que la comparativa entre contenidos ficcionales e historiográficos, más allá de cómo se usan mutuamente<sup>8</sup>, recae en un problema de exigencias culturales dentro del orden de la verificación y, por consiguiente, del conocimiento. Es decir, la grieta que separa historiografía de ficción es la constante discusión con respecto a la verdad. Sin embargo, este artículo no acomete contra la reflexión epistemológica per se, sino que busca pensar la dimensión comunicativa de la historia a partir de una comparativa entre ficción e historiografía que se ejecuta mediante las herramientas de la teoría de la historia.

#### 4. El subsuelo historiográfico

Se ha dicho que la disciplina histórica produce discursos que operan en el presente haciendo introducir la idea de pasado y la causalidad que relaciona uno con otro. Considero que las múltiples corrientes historiográficas entienden la relación pasado/presente/futuro de manera variada, de la misma forma que sus principios metodológicos y escriturísticos son distintos. Sin embargo, hay un elemento que, de entre todas las formas de hacer y pensar la historia, permanece como base sobre la cual cualquiera de éstas erige sus estructuras argumentativas. Se trata de eso que, podría decirse, da identidad a la historia en tanto que disciplina, elemento sin el cual no podríamos distinguir historiografía de otra producción: el pasado. Su presencia es indispensable, ya sea entendido como *lo real ocurrido* (objeto de estudio), como *producto* de la historiografía (idea o concepto que la historiografía construye y socializa), como *tema* de la historiografía o cualquier mixtura de estas acepciones.

Sin embargo, sin tocar el pasado en tanto que identidad de la disciplina histórica, es posible entender que la historiografía depende de otros elementos que sí pueden ser puestos en tela de juicio; es eso lo que ha hecho la teoría de la historia contemporánea. Al señalar que las afirmaciones historiográficas dependen de sus distintas esferas de producción (lugar social, institución, escrituraria), ésta recorta en capas el molde que acoraza al discurso historiográfico y lo arroja críticamente hacia la historia misma, describiendo las condiciones de su realización.

La posibilidad del discurso historiográfico está en directa relación con el entorno que lo soporta: inefable red de referentes que estructura la producción textual de la época en la que opera. Esa red, en cuanto que histórica, caduca y, con ella, la fuerza del discurso historiográfico. Así como son historizados los objetos de estudio de la historia<sup>9</sup>, la teoría de la historia conformó una mecánica que hizo historizar los procedimientos disciplinares de investigación.

8 El cine y la literatura ficcional, entre otras formas de ficción, hacen uso de la información historiográfica para algunas de sus producciones, así como la historia, tal cual ya se ha dicho, acude a ciertas producciones ficcionales en su ejercicio de investigación.

9 De hecho, la intelección histórica señala sus objetos una vez que los historiza, es decir, el proceso es conjunto e inseparable: algo deviene objeto de investigación de la historia cuando es historizado.

Esto puede implicar una peligrosa conclusión con respecto a los textos de historia, pues bajo esa condicionante temporal, el discurso historiográfico parecería bastante “presentista”, en el sentido de que su pertinencia estaría dada en función del presente operativo de su afirmación.

Para aclarar lo anterior, sería pertinente preguntar durante cuánto tiempo es relevante<sup>10</sup> un texto de historia. Es una pregunta que refiere al efecto innovador con el que las investigaciones son presentadas en el ámbito académico: un requisito de los proyectos de investigación es la innovación y la “contribución al conocimiento”, donde se esconde una idea de progreso y acumulación del saber. Sin embargo, sabemos que la innovación dura el tiempo que tarde en aparecer otra investigación que confronte a la que le precede. En ello recae, de hecho, la posibilidad reproductiva de la academia, en la contraposición a las afirmaciones viejas, en la revisión y el refutar.

Por ello, hablar de relevancia en este sentido es hablar del efecto de innovación. Este depende del campo que lo considere innovador, esa red epistémica que acredita o desmiente. Ahí reside la idea de “presentismo” del discurso historiográfico, dado que su acción estará en consonancia con la esfera donde se inscriba<sup>11</sup>. El interés de resaltar esto es conducir a un contraste entre esa característica “presentista” y el modo popular de entender los libros de historia, considerados ventanales que habilitan una visión esclarecedora del pasado. Sabemos profesionalmente de lo dudoso de esta noción, puesto que entendemos la investigación historiadora como generadora de dudas antes que una transparente intelección o revelación de la verdad del mundo; pero fuera del ámbito académico, pervive la idea del sabio historiador que conoce todos los subsuelos históricos.

Con el fin de ilustrar esta argumentación, pensemos en la historia como la producción que un viajero curioso busca cuando visita por primera vez una zona arqueológica. Su intriga apela al texto de historia mediante la interrogación: ¿sobre qué están cimentadas estas pirámides?, no en un sentido arquitectónico, sino como pregunta por *lo previo o lo que antecede* al presente. Entonces, el pasado sería el sostén invisible de lo que sí puede ser visto y, en consecuencia, la historiografía sería una explicación de los cimientos de lo real. Debajo de cada pirámide habría una superposición de capas geológicas que se fueron encimando hasta encumbrar el suelo donde ocurren las sociedades. El historiador sería capaz de hacer un corte vertical que dejaría ver tal superposición para develar y explicar su orden<sup>12</sup>. Los índices capitulares de los libros populares de historia son una viva imagen de esta ordenación cronológica, desde lo más profundo de nuestra historia (“nuestros orígenes”) hasta el pasado más cercano.

La teoría de la historia que en este artículo ha sido ilustrada mediante el trabajo de Certeau, cuestionó profundamente tal forma de comprender la disciplina. Sin embargo, su crítica no implicó dejar de pensar que entender así la historia es habitual, es decir, no desconsideró que esta tiene una operación comunicativa que sabe utilizar, reconstruir y construir referentes culturales que dan forma a múltiples prácticas sociales. Eso es, de hecho, lo que propone

10 También sería posible hablar de *validez* en este caso. Sin embargo, se ha optado por la palabra relevancia para que no haya confusión con una idea que aquí no se pretende defender sobre la pérdida de valía de las obras viejas en tanto que viejas. La idea es más bien hablar de pertinencia, de importancia y, por lo tanto, de relevancia.

11 Borges ilustra muy bien esta idea: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria. ‘El *Quijote*’ me dijo Menard ‘fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor.’” (2011, 51).

12 Aunque, en realidad, es el historiador quien lo dota de orden mediante la explicación que formula con su producción historiográfica.

estudiar el presente trabajo, puesto que señala el modo en que la historiografía ejecuta un discurso que se asume garante de la verdad del pasado, aunque su fuerza está en que sea o no consumido, es decir, que intervenga o no en lo que socioculturalmente será creído y reproducido. Es por eso que se ha planteado un parangón con la ficción, para ver cómo actúa una y otra en las comunidades de recepción, analizando si pueden ser equiparables en ese sentido dado que no comparten las mismas pretensiones de verdad y representación.

Como se puede inferir, tal comparativa conlleva un cuestionamiento de los principios que definen qué es verdad, qué es realidad y qué es mentira en historia. Es decir, este giro teórico en la disciplina histórica es un cuestionamiento de las bases de su epistemología clásica. Un ejemplo de ello es un texto de Hayden White, en el cual, precisamente a partir de la distinción de Certeau entre ficción y discurso histórico, apunta hacia una definición de *lo real* en función de la misma problemática que este artículo procura trabajar. Esta parte de la diferenciación entre verdad y lo real, siendo la primera el interés de la historiografía y lo segundo el de la ficción, “[...] a lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable” (2010, 169).

El argumento de este historiador es que la realidad del pasado es inabarcable para el registro documental. La afirmación podría antojarse relativista, pero no es así: lo real presenta una dimensión que sobrepasa por mucho al documento. Precisamente, el equívoco de la teoría de la verdad correspondentista es asumir que hay una relación entre historiografía y pasado (palabras y cosas), cuando en realidad está entre la palabra historiográfica y sus documentos. Podría responderse que, si bien es cierto que lo real sobredimensiona el documento, la tarea del historiador es la de engarzar críticamente los cuerpos documentales para explicar lo real pasado. Sin embargo, la dimensión de lo real escapa incluso a la inducción basada en investigación documental, puesto que esta depende precisamente de las fronteras de lo documentado. La afirmación historiográfica *verificada* se remite únicamente a la representación documental: su veracidad depende de citar documentos.

Así pues, para White “[...] lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente ser*” (2010, 169). La definición la asocia con la propuesta de Aristóteles de acercar a historiadores y poetas, unión propia del “[...] esfuerzo humano por representar, imaginar y pensar el mundo en su totalidad, tanto efectivo como posible, tanto real como imaginado, tanto conocido como experimentado” (2010, 169)<sup>13</sup>. Según el historiador estadounidense, al negar lo real, que únicamente puede ser simbolizado y no representado, la historia se pierde de lo posible y, en consecuencia, se aleja de las ciencias modernas, siendo característico de estas un mayor interés en lo real que en lo verdadero.

En esta comparación, lo que me interesa resaltar es la reflexión sobre lo real más allá de la enajenación por la verdad:

Puede parecer extraño concebir la diferencia entre historia y ficción en términos de la diferencia entre la indagación dirigida a la provisión de la verdad y la indagación diseñada para dar acceso a lo real. [...] pero la indagación histórica no está motivada por la pregunta por la realidad del pasado. La realidad del pasado es algo dado, es una presuposición

13 Carlos García Gual señala que Aristóteles asignó a la poesía un rango más filosófico que a la historia (lo cual es correcto), aunque plantea lo mismo que White con respecto a la obsesión historiadora por el encuentro con lo verdadero y la posibilidad que abre la poesía de pensar lo que podría ser (García Gual 2013, 314-315). En el mismo sentido va la revisión que de Aristóteles hace el historiador francés François Hartog (2011, 184). Sin embargo, aquí lo relevante es entender que Aristóteles compara historia de poesía en función del distingo entre lo particular, de lo que se encarga la primera, y lo universal, de lo que se encargarán los poetas. En ese sentido, la diferencia entre ambos no sería el expresarse en verso o en prosa, sino en que el historiador habla de lo sucedido y la poesía de lo que podría suceder (Aristóteles 2011, 50-51).

ción habilitadora de la indagación histórica. Que los acontecimientos pasados realmente ocurrieron en un “tiempo antiguo” no puede ser puesto en duda, ya que hay gran cantidad de evidencia fáctica que atestigua su ocurrencia. El problema, al menos para los historiadores modernos, es: ¿qué puede afirmarse verazmente acerca de tales acontecimientos sobre la base de la evidencia admisible (determinada profesionalmente) (2010, 170).

Diferenciar historiografía de ficción de tal modo podría conducir a una comprensión de la historia como apertura a lo real<sup>14</sup>. El argumento que está defendiendo White es que la ficción tiene un modo específico de abrirse a lo real, el cual podemos ejemplificar retomando la explicación que Žižek da de la lectura ficcional de la realidad en el caso del 11 de septiembre de 2001, puesto que significa una manera de ver cómo el consumo de la ficción en las sociedades tardocapitalistas incorpora referentes culturales capaces de dotar de sentido a la ruptura de lo real que en una crisis se vuelve inefable. La cuestión es analizar si esto es posible en el caso de la historiografía.

Para ello, es necesario pensarla más allá del problema de la representación y la verdad por adecuación, postura que no desconoce ni soslaya la realidad del pasado. Por el contrario, esta propuesta busca una ampliación del campo de lo real en la historiografía, pues ve en ella algo más que representaciones documentales. La ampliación de su realidad apunta a su habilidad generativa de explicaciones que fundan posibilidades en el presente hacia el futuro. White aclara este punto al introducir el ejemplo de Primo Levi, proponiendo considerar sus escritos como algo más que un aporte a la historia de la Shoah. Evaluar desde una idea de información veraz la narrativa de Levi es, para White, ignorar su verdadera fuerza, la cual radica en la interrogante que esta despliega con respecto al grado mínimo de lo humano y la latencia contemporánea de la infamia de la Shoah.

Según White, lo verdadero en Levi hay que pensarlo en clave ficcional, “[...] en el sentido de que la *imagen* de Auschwitz evocada por la prosa poética de Levi es ‘fiel’ tanto como es ‘verdadera’ respecto del rango de sentimientos inducido por la experiencia de una condición *histórica* extraordinaria de sometimiento y humillación” (2010, 171). El lugar donde reside lo verdadero-ficcional es en la inducción sentimental de la poética del italiano, lo cual no implica en ningún momento un conflicto entre la función referencial de su discurso con la función expresiva. Por el contrario, su discurso permite conocer algo más que el testimonio de un superviviente (jamás menospreciable): faculta un tratamiento artístico de lo real del pasado que va más allá de la verificación. Así lo plantea White: “[...] aunque Levi esté escribiendo acerca de acontecimientos reales que tuvieron lugar en un tiempo real y en un lugar real en su propio pasado reciente, tiene tan poco sentido preguntar qué es verdadero y qué es falso de su obra como lo tendría preguntar qué es verdadero y qué es falso del *Guernica* de Picasso” (2010, 172).

El testimonio, desacreditado en otros momentos por ser imposible de objetivar en el sentido que la ciencia lo requería, devino en la segunda mitad del siglo xx una ineludible fuente para comprender la fractura de lo humano que la Segunda Guerra Mundial produjo<sup>15</sup>. Esta

14 Queda claro que por *lo real* se entiende eso que la cita de White explica, es decir, lo que no se limita a la lógica comprobatoria que conecta enunciados con cosas en el sentido de Tarsky, sino que contempla lo posible, no solo para el pasado sino también hacia el futuro.

15 François Hartog desarrolla un interesante trabajo al respecto en el cual señala que es en la obra de Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, donde podemos encontrar mejor explicada la idea de que el siglo XX fue la era del testimonio. También cita otros dos trabajos que él considera fundamentales para entender esta resignificación testimonial, uno sociológico, *Le témoin oculaire* de Renaud Dulong, y otro filosófico, *Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben (Hartog, 2011, 183 y 185-186). Es conveniente recuperar el trabajo de Agamben, donde se explicita la crisis de lo humano que produce la Shoah. Teniendo a Levi como centro de su análisis, Agamben explica que los límites de lo humano tienen un punto de inflexión en el *musulmán*, ese prisionero derruido y desintegrado: “El musulmán es no sólo o no tanto un límite entre la vida y la muerte; señala, más

recuperación de la importancia del testimonio tuvo más de una causa, no solo el rompimiento con la epistemología que rechazaba la valía de las voces de los sujetos vivos de la historia. No obstante, lo que ahora importa resaltar de ello son dos aspectos: uno, la posibilidad de entender el testimonio como el encauce de lo traumático y, dos, el modo en que su revaloración en el siglo xx implica un cuestionamiento, tal vez no intencional, de la visión que lo discriminaba en función de la dualidad subjetividad/objetividad (ejemplificada por White al citar a Levi y al *Guernica*).

Los campos de concentración del nazismo tenían como propósito la aniquilación mediante el trabajo forzado, construyendo una inmensa maquinaria que demolería a los trabajadores: una verdadera industria productora de muerte. Sin embargo, antes de su terrible final, el exterminio, a los prisioneros les esperaba una antesala igualmente brutal donde se les despojaba de su identidad, por ejemplo, al prohibirle la práctica de su profesión, al alienarlo de sus relaciones familiares, al hacerle sentir que no había nadie en el mundo que pudiera ayudarlos. Los campos de exterminio fueron la devastación del sentido de la pregunta: ¿quién soy?, generando así que ni siquiera fuera posible preguntar: “[...] cómo se mantiene la memoria de la que se fue, para poder seguir siendo alguien” (Rivara 2011, 57-69). Es así como nace el cuestionamiento de Levi por el significado de *ser humano*.

Para White, Agamben y la antes citada Greta Rivara, filósofa mexicana, el testimonio que produce la fractura de la Shoah inaugura un edificio conceptual desde el cual es posible tratar lo inefable. Es necesario aclarar que estos tres autores no se refieren a cualquier testimonio que haya podido ser registrado, como sí estarían haciendo Wieviorka y, en menor medida, Hartog. Los primeros tres están refiriéndose a la llamada literatura testimonial, cuyos exponentes principales son Levi, Jean Améry, Charlotte Delbo, Imre Kertész, Elie Wiesel, por mencionar algunos sin detallar sus particularidades. El modo en que esta literatura abre una vía para el trabajo de lo traumático, ha resonado en el presente por permitir tal cosa y, además, porque cuestiona las pautas ordinarias de la intelección que depende de los binomios invención/verificación y subjetivo/objetivo para discernir entre producciones sobre el pasado y, por lo tanto, entre ficción e historiografía.

Si se ve más allá de la idea verificacionista de la historiografía y la pensamos en el sentido de su operación discursiva, podemos entenderla como un discurso que trata del presente sin hablar directamente de él. Esto no desplaza el pasado, puesto que este es el fundamento mismo de la historiografía. El interés de pensar la historia en cuanto que discurso del presente es conducente a una expansión reflexiva de su campo de realidad, pensando la labor historiadora como intervención de lo real mediante el tratamiento del pasado.

## 5. Historia y presente

En 1989, el historiador neerlandés Franklin Rudolf Ankersmit, publicó un artículo en el cual aborda el problema de la sobreproducción académica de textos. Considera este autor que los muchos trabajos que se hacen sobre distintos autores “canónicos” ha generado un alejamiento de las obras de tales autores, provocando un mantenerse en la interpretación de la interpretación. En una argumentación que hace recordar la *Segunda Intempestiva* de Nietzsche (2000), Ankersmit critica la nauseabunda hiperproducción de “conocimiento” y

bien, el umbral entre el hombre y el no-hombre”. Y más adelante: “[...] el musulmán es más bien, para Levi, el lugar de un experimento, en que la moral misma, la humanidad misma, se ponen en duda. Es una figura límite de una especie particular en que pierden todo su sentido no sólo categorías como dignidad y respeto, sino incluso la propia idea de un límite ético”. (2014, 56 y 64).

propone hacerle frente de la siguiente manera:

La excavación salvaje, voraz y no controlada del pasado ya no es una tarea sin cuestionamiento que corresponde al historiador. Sería mejor examinar con más atención el resultado de 150 años de excavación y preguntarnos con mayor frecuencia cuál es el resultado de todo esto. Ha llegado el momento de *pensar* sobre el pasado, más que de *investigarlo* (2005, 68).

Este planteamiento no es una forma de “revisiónismo”, sino una distinta manera de entender el concepto información, para la cual tiene mucha relevancia la significación de ciertas realidades de nuestro pasado y su contemporaneidad. Así, en el presente puede ser comprendido el quehacer teórico en la historia o, más bien, el involucramiento de la teoría en el quehacer historiador. Es una labor que no implica el abandono de la investigación documental, sino el dejar de concebir el conocimiento como la luz perenne que se expande paulatinamente para colonizar la oscuridad de la ignorancia, ello gracias a la historiadora acumulación de “información” y el dominio del pasado.

En la deconstrucción nietzscheana de la causalidad científica y su crítica al historicismo, Ankersmit encuentra un modelo para estructurar su análisis sobre la relación entre historia y ciencia: a la obsesión científica de inteligirlo todo, de dominar lo natural mediante tecnicismos, Nietzsche responde señalando que tal proceder, acumulativo antes que vivencial, implica un pensamiento artificial que se basa más en un coleccionar y ordenar en archivos antes que realmente presentar un trabajo reflexivo. El ejemplo literario de esta ciencia podríamos verlo en el Funes de Borges, caracterizado por “[...] algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj” (2011, 127).

Pareciera, entonces, que la forma de continuar con la vida pasa, en cierta medida, por una forma de olvido. La incesante reconstrucción del pasado —o la ilusión de que este es *descubierto*— conlleva un encierro en datos que, a la sazón, solo son producto de su propio método<sup>16</sup>. El científico erudito se aleja de la reflexión profunda y de la vida al sumergirse en la estática información que ha clasificado, segmentado y memorizado mediante un extenuante esfuerzo, del cual únicamente puede resultar cansancio e inmovilidad. El escape a este encierro documental de erudiciones estériles es la vida, a la cual el olvido podría conducir, facultando el desplazamiento, la recreación y la invención.

Sin duda, puede sorprender que se apele al olvido cuando se había estado hablando de testimonios de la Shoah, pero ello no es contradictorio, puesto que el primero ha sido tomado como un ejercicio necesario en los trabajos del trauma<sup>17</sup>, que es, en el fondo, la intención

16 Podemos encontrar una relación de esta idea de ciencia (moderna) con la que Hans-George Gadamer explica: “La figura moderna de ciencia establece una ruptura decisiva con las figuras de saber del occidente griego y cristiano. Lo que prevalece ahora es la idea del método. Pero ésta en sentido moderno es un concepto unitario, pese a las modalidades que pueda tener en las diversas ciencias. El ideal de conocimiento perfileado por el concepto de método consiste en recorrer una vía de conocimiento tan reflexivamente que siempre sea posible repetirla. *Methodos* significa ‘camino para ir en busca de algo’. Lo metódico es poder recorrer de nuevo el camino andado, y tal es el modo de proceder de la ciencia. Pero eso supone necesariamente una restricción en las pretensiones de alcanzar la verdad. Si la verdad (*veritas*) supone la verificabilidad —en una u otra forma—, el criterio que mide el conocimiento no es ya su verdad, sino su certeza. Por eso el auténtico *ethos* de la ciencia moderna es, desde que Descartes formulara la clásica regla de certeza, que ella sólo admite como satisfaciendo las condiciones de la verdad lo que satisface el ideal de certeza” (2004, 54).

17 Es pertinente tener en cuenta para este problema el trabajo de Dominick LaCapra, en concreto su análisis sobre los conceptos freudianos del *acting-out* y el *working-through*, entre otros. Sus investigaciones son una interesante exploración y propuesta para hacer frente a lo traumático del pasado abyecto desde una forma de investigación que conjuga historia intelectual, historia cultural y teoría crítica. Cabe resaltar que LaCapra cuestiona bastante la postura de Hayden White y niega la visión posmoderna de la historia (que puede encontrarse en Ankersmit). El interés de este artículo no es tomar partido por uno u otro, sino analizar sus propuestas y alcances en función de lo que se quiere decir (LaCapra 1998, 8-72; 2016, 13-104 y

subyacente a la crítica del positivismo historiador. El proponer una superación de la teoría de la verdad por correspondencia como eje de distinción entre historiografía y ficción, procura remarcar la capacidad *poiética* de la escritura de la historia, lo cual permite replantear la acción historiográfica en el sentido de aperturas hacia lo real y de enfrentamiento a lo traumático del pasado, labor fundamental de la historia en la sociedad.

Por ello, en este texto se ha intentado denunciar una hermética actitud que daña a la academia de la historia. El trabajo historiador que se obsesiona con la representación documental y soslaya *lo posible*, corre el riesgo de alienarse del mundo por ignorar las circunstancias que condicionan su labor y producción, por lo tanto de su propia historicidad. Tal alejamiento puede conducir a que la historiografía deje de operar en el presente como un discurso que introduce el sentido mismo de historicidad mediante su narración, la cual imbrica pasado con presente en un ejercicio de expansión del sentido de lo real para multiplicar las condiciones de posibilidad del futuro.

El ejercicio teórico que ha sido delineado desde la categoría *frontera* para resaltar la necesidad de reconsiderar el lugar contemporáneo de la historia en función del análisis de sus condiciones de producción, es una respuesta a esos peligros alienantes. Se trata de una reinsertión de la historia en el tiempo mediante el reconocimiento de su lugar social, del señalamiento de los límites que la teoría sabe tocar y del rompimiento con los bordes que extrañan al historiador de lo real presente. Es por ello que la relación entre historiografía y ficción es un problema de teoría de la historia, porque el análisis de la *poiésis* de la ficción dispone un plexo crítico donde se pueden estudiar los alcances que, en el mismo sentido, puede presentar la historiografía, tanto por los elementos retóricos que la asemejan con la narración ficcional, como por los elementos que en términos de intelección (epistemología) la distinguen.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III (trad. Antonio Gimeno Cuspina). Valencia: Pre-Textos, 2017.

Améry, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia* (trad. Enrique Ocaña). Valencia: Pre-Textos, 2004.

Ankersmit, Franklin Rudolf. "Historiografía y posmodernismo" en L. G. Morales Moreno (comp.), *Historia de la historiografía contemporánea (1968 a nuestros días)* (trad. Gabriela Montes de Oca Vega). México: Instituto Mora, 2005.

Aristóteles. *Poética* (trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá). Madrid: Gredos, 2011.

Betancourt Martínez, Fernando. "¿Por qué es necesaria la investigación en teoría de la historia?" en *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 90 (2011): 16-21.

Betancourt Martínez, Fernando. *El retorno de la metáfora en la ciencia histórica contemporánea. interacción, discurso historiográfico y matriz disciplinaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote" y "Funes el memorioso", en *Ficciones*, México: RandomHouse Mondadori, 2011.

Burke, Peter. *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989* (trad. Alberto Luis Bixio). Barcelona: Gedisa, 2006.

— *What is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2008.

Carrión, Jorge. "La guerra de un solo hombre". *Letras Libres*, 179, 2013. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-guerra-de-un-solo-hombre> [Último acceso: 10/08/2015]

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 1975.

— *Historia y psicoanálisis* (trad. Alfonso Mendiola). México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1995.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (trad. Clauudia Ferrari). Barcelona: Gedisa, 2005.

Collingwood, Robin George. *Idea de la historia* (trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1973.

Federal Bureau of Investigation. The Unabomber. 24 de abril de 2004. [https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/april/unabomber\\_042408](https://archives.fbi.gov/archives/news/stories/2008/april/unabomber_042408) [Último acceso: 10/08/2015].

Gadamer, Hans-George. “¿Qué es la verdad?” (1957). en *Verdad y método II* (trad. Manuel Olasagasti). Salamanca: Sígueme, 2004.

García Gual, Carlos. *La antigüedad novelada y la ficción histórica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

Glaberson, William. “The Unabomber Case: the overview; Kaczynski avoids a death sentence with guilty plea”. *The New York Times*, 23 de enero de 1998. <https://nyti.ms/2m8cUQ6> [Último acceso: 10/08/2015]

Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Hartog, François. *Evidencia de la historia* (trad. Norma Durán Rodríguez Arana). México: Universidad Iberoamericana, 2011.

Iggers, Georg G. *Historiography in the twentieth century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1997 (2005).

Iggers, Georg G. “The Image of Ranke in American and German Historical Thought”. *History and Theory*, Vol. 2, No. 1 (1962): 17-40.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. New York: Cornell University Press, 1998.

— *La historia y sus límites. Humano, animal, violencia* (trad. Francisco Ramos Mena). Barcelona: Bellaterra, 2016.

Mendiola, Alfonso. “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado” en L. G. Morales Moreno (comp.), *Historia de la historiografía contemporánea (1968 a nuestros días)* (trad. Gabriela Montes de Oca Vega). México: Instituto Mora, 2005.

Nicolás, Juan Antonio, y María José Frápolli (comp.). *Teorías contemporáneas de la verdad*. Madrid: Tecnos, 2012.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (trad. Dionisio Garzón). Madrid: Edaf, 2000.

Piglia, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Pons, Anaclet, y Justo Serna. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal, 2013.

Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. París: Éditions du Seuil, 1967.  
— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Éditions du Seuil, 2000.

Rivara Kamaji, Greta. “El testimonio histórico y la transformación de la experiencia: el universo concentracionario”, en Beatriz Alcubierre et al. (coords.), *Oralidad y escritura. Trazos y trazos*. México: Ítaca-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

Schaff, Adam. *Historia y verdad* (trad. Ignasi Vidal Sanfeliu). México: Grijalbo, 1974.  
— “¿Qué entendemos por <verdad>?”, en Juan Antonio Nicolás y María José Frápolli (comp.), *Teorías contemporáneas de la verdad* (trad. N. Smilg). Madrid: Tecnos, 2012.

White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (trad. María Inés La-Greca et al.). Buenos Aires: Prometeo, 2010.

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real* (trad. Cristina Vega Solís). Madrid: Akal, 2002.

# NARRACIONES DESDE EL ENCIERRO: LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN EL FILME *CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO* (LEONARDO FA- VIO, 1965)

NARRATIONS FROM THE CONFINEMENT:  
THE CONSTRUCTION OF SPACE IN THE FILM *CHRONICLE OF  
A SINGLE CHILD* (LEONARDO FAVIO, 1965)

Cecilia Elizondo  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
Argentina  
elizondocecilia@hotmail.com

*Submission date: 10/05/2019*

*Acceptance date: 22/07/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 42-52)*

**PALABRAS CLAVE:** Espacio cerrado, control, cine, Leonardo Favio.

**KEY WORDS:** Closed space, control, cinema, Leonardo Favio.

**RESUMEN:** En el siguiente trabajo se tomará como objeto de análisis el filme *Crónica de un niño solo*, ópera prima del reconocido director argentino Leonardo Favio, estrenada en 1965. Se analizará cómo se configuran los espacios en el interior de la institución, revisando los dispositivos de control y vigilancia. El estudio se focalizará en la idea de “espacio cerrado” de Foucault (2002) con el fin de analizar las categorías de tiempo y espacio, entendiendo que estas unidades de análisis están sujetas a un campo simbólico específico que otorgan identidad a las instituciones de encierro. Teniendo en cuenta la fragmentación del filme en dos espacios contrapuestos con igual protagonismo (la primera parte del filme se desarrolla en una institución reformatoria de menores y la segunda, a partir del deambular del protagonista por una villa miseria de la Ciudad de Buenos Aires) es que interesa en este análisis observar cómo aparecen representados mediante el lenguaje audiovisual el control, la vigilancia y la regulación del tiempo en los espacios cerrados y en los espacios abiertos.

**ABSTRACT:** The following paper has the opera prima of the well-known Argentinian director *Crónica de un niño solo* as its study object, which was first released in 1965. The focus lays on the analysis of the spaces inside the institution center and its devices of control and surveillance. The study is based on Foucault’s idea of “closed space” (2002) in order to analyze the categories of time and space, understanding that these units of analysis are subject to a specific symbolic field that grants identity to the confinement institutions. Taking into account the fragmentation of the film into two opposed spaces weighted equally (the first part of the film takes place in a juvenile reform institution and the second follows the wandering of the main character through a villa of the City of Buenos Aires) the paper is interested in the observation of how control, surveillance, and regulation of time are represented through audiovisual language in closed and open spaces.

## Introducción

La emergencia de una nueva forma de configurar las relaciones de poder, bajo la conceptualización de Deleuze (1991) sobre la llamada “sociedad de control”, inaugura hacia mediados de la década de los setenta un modo pormenorizado y agudo de mirar a las instituciones de encierro: cárceles, hospitales, fábricas, escuelas, monasterios y reformatorios.

Los análisis desarrollados por Foucault (2002) sobre estas instituciones, entendidas como dispositivos disciplinares, hacen hincapié en una serie de técnicas minúsculas y a veces poco visibles que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo. Acciones y normas aplicadas sobre los sujetos que expresan las relaciones de poder hacia el interior de estos espacios. La conjunción de estas técnicas aplicadas es a lo que Foucault llama “microfísica del poder” (2002, 142).

Este conjunto de estrategias tienen una particular obsesión por el detalle, por la mirada minuciosa, ínfima y correctiva con fines disciplinarios. De allí que Foucault subraya con elocuencia la afirmación acerca de que “la disciplina es una anatomía política del detalle” (2002, 143). Estos dispositivos de control observan detenidamente a los sujetos bajo una obstinada necesidad de registrar lo que acontece en la cotidianidad de estos espacios de encierro. Observar, mirar, controlar con el fin de detectar una falta o una anomalía que merezca ser castigada. Vale señalar que el acto de observación, de aquella *mirada vigilante*, es una práctica que en el universo de las instituciones la ejercen los jefes, directores de escuela o fábricas, carcelarios, celadores, maestros o enfermeros.

En la historia del cine pueden relevarse una serie de obras que tienen como escenario a algunas de estas instituciones. Entre las más emblemáticas se encuentran la magistral *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, que expresa nítidamente las formas de control y vigilancia de una fábrica en el contexto de la industrialización; *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo, que describe la estricta disciplina de un internado francés de varones; y, en la misma línea argumental, *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut. Estos filmes tienen la particularidad de, por un lado, enfatizar los mecanismos de control en estas instituciones así como la necesidad de los sujetos de rebelarse ante ellos y, por otro lado, contraponer lo que sucede en “el afuera”

de estos espacios de encierro. Es importante señalar que cuando nos referimos a espacios cerrados hablamos de esos lugares restringidos donde prima la vigilancia, el control y el poder. Foucault lo señala del siguiente modo:

Espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados (...) en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos (2002, 201).

Desde este marco teórico nos preguntamos: ¿Cómo son mirados los sujetos en estas instituciones?, ¿cómo se configura la autoridad?, ¿cómo narra el lenguaje audiovisual los tiempos en el encierro?, ¿qué sucede con los cuerpos en aquello que podemos llamar “el adentro” y “el afuera” de las instituciones?

Estas preguntas son algunas de las que guían la investigación en extenso de la que se desprende este trabajo. Dicho estudio doctoral tiene como objetivo relevar un corpus de filmes de ficción argentina comprendido en el período 1940-2010, que permite analizar cómo en este arco de setenta años de historia el cine nacional ha representado a la escuela argentina.

En este sentido, la dimensión espacial es una categoría central de la investigación que refiere a la forma en que el cine representa el encuadre áulico, cómo se desarrollan los dispositivos de control, cómo se establece la vinculación entre pares y cómo se sujeta o rebela contra la autoridad en las instituciones de encierro. A su vez, el análisis permite identificar, en los distintos períodos históricos, si esa configuración se ha ido tensionando, aliviando o si se ha mantenido intacta en algunos aspectos.

En el relevamiento de filmes, que comprende aproximadamente la selección de 25 películas del cine argentino de temática escolar, llama la atención la recurrencia del lenguaje cinematográfico que, para referirse a una institución escolar o a un reformatorio, utiliza una imagen similar en casi todos los casos. Nos referimos a la formación en fila e ingreso a las aulas, donde se remarca la homogeneidad de los cuerpos, y al estricto orden y disciplina. Por mencionar algunas obras como ejemplo podemos observar casi idénticos planos de inicio de filmes en: *Juvenilia* (César Vatteone, 1943), donde vemos a un grupo de internos varones recorrer en estricta fila y formación los pasillos del emblemático Colegio Nacional de Buenos Aires; *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943), similar escena pero de un grupo de internas mujeres en el patio de una institución de señoritas; *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), donde un grupo de niños varones desfilan de manera prolija y ordenada por la escalinatas de una suntuosa institución reformatoria; y el filme *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), que inicia con un plano casi calcado del de Leonardo Favio, pero con jóvenes del Colegio Nacional de Buenos Aires en el contexto previo a la guerra de Malvinas.

Podemos inferir, entonces, que al momento de representar a este tipo de instituciones se suele remitir a las categorías tiempo y espacio como reguladoras del control. Abundan las escenas escolares en donde vemos filas, marchas, silencio, cuerpos uniformados y rígidos, para resaltar que lo que allí existe es una institución formativa. Por otra parte, son comunes las escenas que marcan el tiempo: lo vemos cuando un gran reloj inaugura el plano inicial de *Tiempos modernos* que sigue con un estrepitoso timbre que marca el ingreso de los obreros a la fábrica; similar escena vemos en *Juvenilia*, donde el plano inicial es un reloj para luego dar paso a unas campanadas que marcaran el ritmo de la marcha de los jóvenes en el interior del colegio; o la escena inicial de *Crónica de un niño solo*, donde vemos a un celador en primer plano sonando un silbato para dar curso a la fila de niños.

Timbres, relojes, campanas y silbatos son los puntos de quiebre para diferenciar el ingreso de la salida, el encierro de la libertad, el ocio del trabajo, el recreo de la tarea.

La importancia del estudio del registro cinematográfico —no solo como narrativa ficcional, sino también como documento de la historia— radica en la posibilidad de ingresar en los espacios restringidos. El cine, como fuente de análisis, habilita acercarnos a los imaginarios de aquellos lugares prohibidos que intentan resguardar cierta privacidad posicionado al espectador como un *espía*<sup>1</sup>. Estos registros, como el cine pero también la literatura, recaban y reconstruyen aspectos de las instituciones, formas de estetizar el encierro, la vigilancia y el control, que les otorgan identidad.

Para este trabajo en particular, tomaremos como fuente de análisis el filme *Crónica de un niño solo* estrenada en diciembre de 1965, dirigida por el cineasta argentino Leonardo Favio y producida en los años previos al golpe de 1966 que llevó a Juan Carlos Onganía a la presidencia. El filme forma parte de una trilogía secundada por *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y que culmina con *El dependiente* (1969).

Leonardo Favio, con una fuerte adherencia y militancia peronista, es uno de los cineastas más reconocidos de la historia del cine argentino. Sus películas —fundamentalmente, *Crónica de un niño solo* y *Romance del Aniceto y la Francisca*— son consideradas de culto y estudiadas por la sensibilidad social de los temas y por su lenguaje poético para narrar con la cámara.

### La crónica en contexto

El filme narra la historia de Polín, un niño de diez años internado en un reformatorio de varones donde, por un lado, se resalta la rigurosidad disciplinar con la presencia de celadores vigilantes y autoritarios, pero también se evidencian los vínculos de amistad y complicidad entre los niños. El relato continúa con la fuga de Polín de la institución y su encuentro con la calle, la miseria y el abandono, para luego ser capturado por un policía y devuelto a la institución reformatoria.

*Crónica de un niño solo* es un filme al que se le suele atribuir cierta carga autobiográfica en su narración. Sin embargo, en una entrevista para la Televisión Pública de Argentina (2005) Favio advirtió que si bien en toda obra hay algo de autobiográfico, la del filme no es su niñez, ya que identifica haber vivido una infancia feliz en el marco de mucha pobreza y humildad. Recordemos que Leonardo Favio transcurrió su infancia y juventud en el primer período peronista (1946-1952), momento en que las políticas y resguardos respecto a la infancia y la juventud fueron una prioridad. A esa felicidad refiere en su entrevista y, de algún modo, la línea argumental del filme es un cuestionamiento a ese destrato y maltrato a la infancia, no solo en el encierro, sino también en el escape. Favio llega a decir que la fuga, “el afuera”, es un segundo encierro porque finalmente los personajes no logran escapar de su destino.

Es importante situar la narración de Favio en la trama cultural de su generación. Entre 1956 y 1972 el cine argentino transita por momentos de altísima producción con significativos cambios estéticos y políticos. Se da lugar a nuevas expresiones cinematográficas que incorporaron notables transformaciones en la forma de narrar y en los temas por representar, esto implicó que comenzara a hablarse del *nuevo cine argentino* con la conformación de lo que luego se llamaría la *generación del 60*.

1 El espectador como *espía* hace referencia a la condición *voyeurista* del espectador cinematográfico a partir de la teoría psicoanalítica del cine y su relación con la idea de *escena primaria* de Freud. En referencia a esto ver los estudios de Christian Metz o Robert Stam sobre teoría psicoanalítica y cine.

Esta emergencia de nuevas formas de narrar son coincidentes con el movimiento cinematográfico europeo de la *nouvelle vague* que tuvo efectos en las producciones cinematográficas de todo el mundo y especialmente en Latinoamérica, donde la idea de ruptura con lo viejo para instalar lo “nuevo” como paradigma de representación generó una distancia significativa a la hora de construir los relatos “dinamitando el academicismo de los lenguajes” (2012, 225) y expandiendo el cine a territorios populares.

En este marco, en Argentina aparecen dos importantes movimientos cinematográficos que expresan claramente el contexto político y social. Por un lado, el llamado *cine de la base* que ha tenido como exponente al periodista y documentalista argentino Raymundo Gleyzer. El objetivo de este movimiento, en diálogo con la situación social, era distribuir el cine por las calles y los sectores populares reconfigurando un cine militante y entendiendo la cámara como arma de combate. Por otra parte, el movimiento *cine liberación*, conformado en 1968 por Fernando Solanas y Octavio Gettino, que tenía como objetivo pensar el cine como herramienta de resistencia contra el imperialismo y la clase opresora.

En este marco generacional el cine de Leonardo Favio juega un papel significativo y a la vez singular por la dificultad de encuadrarse directamente en estos movimientos. Difícilmente ubicable en la generación del 60 junto con Leopoldo Torre Nilson o Fernando Ayala, ni tampoco cerca del cine militante de Solanas y Gettino (Carbonetti, 2000). En ese sentido es que se suele decir que Leonardo Favio es un *out sider* (Baranchuk y Rodríguez Marino, 2005) y desde ese borde instala una forma estética y narrativa, una mirada sobre la otredad y la pobreza, que no se acomoda con facilidad a ningún movimiento, generación o corriente cinematográfica.

## Análisis filmico: tiempo y espacio

### 1. La crónica en el encierro

El individuo no deja de pasar de un espacio cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela (“acá ya no estás en tu casa”), después el cuartel (“acá ya no estás en la escuela”), después la fábrica, de tanto en tanto el hospital, y eventualmente la prisión, que es el lugar de encierro por excelencia (Deleuze, 1991).

El filme se presenta con una notable fragmentación en su narrativa, donde pueden pensarse dos crónicas. Aguilar y Oubiña (1993) hablan, por un lado, de un espacio geometrizado que transcurre en el encierro y, por otro, el pastizal donde se da la fuga. Esta partición del filme en dos corresponde, entonces, al desarrollo introductorio dentro del reformatorio y a la crónica en el espacio abierto donde se narra el deambular por una villa miseria del personaje principal.

El plano inicia con la voz en *off* de un conteo numérico. Luego, un fundido a negro da lugar a un paneo largo que termina en un primer plano del celador, quien continúa contando. Inmediatamente este se dirige a un conjunto de niños uniformados, controlados por otros celadores y en perfecta distancia unos de otros. Los niños se encuentran ubicados como las piezas fijas de un juego de ajedrez, pero con pequeños signos de rebeldía: un cigarrillo escondido que se pasa en la fila, un gesto de complicidad y otro de disimulo, un celador que controla y luego da una bofetada al pasar.

La escena tiene algo de teatral, sombras muy marcadas de una institución grandilocuen-

te<sup>2</sup>, las posturas rígidas e impolutas que revelan la autoridad de los celadores que acompañan, y una lista de nombres y números que se repiten como estrategia de control.

Vemos unos quince varones de entre 8 y 10 años, perfectamente acomodados en un imponente salón con rasgos de suntuosidad. Esta primera escena, que tan solo dura 1 minuto 25 segundos, finaliza con el celador que hace sonar un estrepitoso silbato indicando la acción que vendrá: una larga marcha ordenada para descender las escalinatas del instituto.

En menos de dos minutos iniciales Favio construye, con una pictórica que podemos pensar más cercana al expresionismo (planos largos, profundidad de campo exagerada, luces y sombras recortadas que acentúan y deforman siluetas, cámara cenital en muchos de sus planos, ambientes despojados y sórdidos), lo constitutivo de una institución de encierro. En primer lugar, el orden: cuerpos ordenados, forjados, fijos, homogéneos, bien posicionados. En segundo lugar, la vigilancia y el castigo: un celador que vigila mediante la mirada, que observa anomalías, una bofetada al pasar que marca la falta, ejerce poder y expresa autoridad. Y, por último, el tiempo, un obstinado uso del tiempo regulado: un celador que mira el reloj y en un segundo exacto y calculado hace sonar su silbato.

Si pensamos que el manejo y uso del tiempo en las instituciones de encierro se constituyen como dispositivos para el funcionamiento de la maquinaria, podremos comprender que no hay modo de que estos espacios cerrados no tengan una estructura temporal marcada de manera permanente donde se determinen las acciones y tareas, y donde cada lugar ocupe un sentido específico. El estudio de Mario Recio (2009) sobre el tiempo y los lugares de las instituciones educativas bien vale para graficar algunas cuestiones del reformatorio representado en el filme:

Desde una concepción que fue asumida como “tradicional” o “clásica”, la escuela fue entendida bajo la idea de claustro o espacio encerrado, que controlaba y disponía de un tiempo y un lugar para “cada cosa”. Progresivamente, la distribución espacial fue definiéndose a partir de la creación de un espacio más analítico y funcional, que permitiera la disposición de los cuerpos de los niños según una clasificación serial (2009, 133).

En el reformatorio, donde transcurren los primeros 25 minutos del filme, la obsesión por el tiempo reglado y la vigilancia es evidente. En esta primera parte hay al menos cuatro escenas que revelan con claridad el dispositivo de vigilancia. Los celadores se comunican entre sí mediante la mirada y el tiempo sincronizado en sus relojes, acompañado de una estética que abunda en picadas y contrapicadas exageradas que dejan ver la magnificencia de la institución.

Estos personajes tienen, por un lado, una presencia que podemos identificar como *deambulatoria*, es decir, están allí en silencio recorriendo y observando todo, caminando de un lado hacia otro. Esto se muestra en varias escenas mediante un montaje paralelo que refuerza la idea de vigilancia: mientras transcurre la acción (el recreo de los niños, el momento del baño o el momento de ir a dormir) se muestra en paralelo a estos sujetos en silencio pero teniendo complicidad y control de todo lo que sucede. El control está evidenciado en la narrativa de Favio mediante un uso de la cámara cenital *que todo lo ve*. En estos espacios cerrados Favio logra transmitir a la perfección la configuración panóptica: hay alguien que lo está viendo todo sin ser visto.

Una emblemática escena del reformatorio refleja esta idea de mirada suprema. Al momento de las visitas de familiares, una cámara cenital en altura muestra el centro de un inmenso salón donde solo hay ocho bancos que forman un octógono y un grupo de mujeres

2 La locación del reformatorio fue la Facultad de Arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires.

esperando el ingreso de los niños; este encuadre es el que evidencia con más nitidez aquella idea de espacio geometrizado. Se trata, además, de un momento que supone cierta intimidad y es narrado desde la altura, desde una mirada en alto que puede observar el cuadro completo de lo que allí ocurre. Esta cámara que mira y vigila también aparece en una escena promediando el filme donde Polín es llevado a un interrogatorio policial: la cámara *lo espera* detrás de la puerta entornada donde apenas se escucha un murmullo en *off* de lo que allí ocurre. La situación no habilita a la cámara a ingresar, sino más bien la sitúa en posición de guardia, escucha y vigilancia.

Por otro lado, los celadores se muestran con una clara relación de autoridad frente a los niños. Nuevamente el uso de planos picados para remarcar esta asimetría entre celadores e internos y la contundencia del reto hacia Polín que proseguirá de una bofetada y una frase: “Usted es insoportable, usted es una porquería, usted es la manzana podrida que me lo corrompe a todos”.

Luego de esta escena vendrá el castigo: Polín deberá correr sin parar en el perímetro de un patio grande y cerrado con un cartel en su cuello que dice: “Cuidado piantadino”<sup>3</sup>. En esta correteada circular conviven el castigo de Polín con otro conjunto de niños que se encuentran en un espacio destinado al ocio, detenidos en un tiempo de espera donde pasan el tiempo con una apatía evidente: soplan una bolita en el suelo, patean una pelota contra una pared, realizan acciones reiterativas sin sentido transmitiendo una sensación de abulia absoluta.

La escena es larga y densa. Esta densidad está expresada en la convivencia de dos ritmos disímiles: por un lado, la correteada de Polín cumpliendo rigurosamente el castigo con una cámara subjetiva que acompaña la mirada al techo de un correr sinuoso y, por otro lado, un tiempo muerto y pausado donde los niños quedan como detenidos en ese espacio, jugando desganados y apáticos, lentos, silenciosos y aplacados.

## 2. La crónica a cielo abierto

“A cielo abierto... yaceré entre ciénagas”

Jorge Luis Borges. Poema Conjetural

Decíamos que el filme se presenta con dos espacios fragmentarios: el encierro y lo que llamamos aquí a “cielo abierto”. En su totalidad, el filme se encuentra casi dividido en dos crónicas, que podrían ser dos cortometrajes: hasta que Polín escapa transcurren 37 minutos y, luego, una segunda crónica de 23 minutos.

En una escena anterior a la del castigo, Polín mantiene el siguiente diálogo, simple pero veremos que sumamente significativo para lo que vendrá:

-Amigo: ¿Y? ¿Qué tal la ventana?

-Polín: Linda... muy linda.

En el momento en que Polín responde, la cámara se acerca bruscamente a su rostro y casi mirando a ella expresa: “Linda... muy linda”, con un gesto de romanticismo, como si se estuviera refiriendo a un objeto de deseo. La ventana tendrá, pues, un lugar de importancia de aquí en más.

Polín ha sido reprendido previamente por deambular por la institución y en ese “paseo” queda detenido contemplando la ventana con un gesto de plenitud y atracción. La ventana

3 *Piantadino* es un modismo argentino que refiere a una persona medio loca, “piantada”, que se fuga físicamente y también se evade de sus situaciones.

es lo que conecta a Polín con el espacio exterior, es el límite que marca el encierro del “cielo abierto”.

Polín se acerca lentamente, en una maravillosa escena, contemplando en cada paso la ventana y en cada avance fantaseando con la libertad. Luego, Polín será nuevamente reprendido y enviado a un penal, donde permanecerá en una celda por “ser la manzana podrida que lo corrompe todo”. Estará allí unas horas y, tras un ingenioso intento de escape, será otra ventana la que le permitirá al fin escapar y huir hacia su barrio.

La atracción por ese mundo exterior, además de la obvia necesidad de huir, puede pensarse como una imperiosa necesidad humana de transitar por el azar, el imprevisto, lo fortuito, lo que sucede en desorden y sin planificar. Necesidad al fin de poder *esculpir en el tiempo* (Tarkovski, 1999). La ventana representa esa tentación, los pasos sigilosos de Polín hacia allí, que luego se repetirán en una misma métrica hacia la ventana del penal, representan la cercanía con la posibilidad de labrar el propio tiempo. Veamos cómo se condensa esta idea en la poética de Tarkovski:

El tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo. Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar. Porque ya el paso es un resultado (...) Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego (1999, 77).

Este tiempo lineal expresado en los espacios cerrados y representados con todos los elementos constitutivos del control y la vigilancia (vigilancia de los sujetos, pero también del tiempo de los sujetos) es el que padecen esos niños. Se trata de ese tiempo lineal determinado por silbatos, timbres y campanadas que señalan lo que vendrá.

Pensemos que por definición una crónica es la narración que respeta cronológicamente los hechos en que fueron sucedidos. En este caso, Favio narra en un tiempo ordenado y circular. La ecuación narrativa funcionaría del siguiente modo:

a) Polín en el reformatorio b) Polín en el penal c) Polín escapa del penal d) Polín vuelve a su barrio e) Polín es capturado y regresa al penal.

Luego de un escape ingenioso, Polín logra atravesar la ventana y transitar por un tiempo y espacio bien distinto. Ya en el exterior, recorre su villa con una nueva contemplación de los tiempos y espacios<sup>4</sup>. Camina con un gesto adulto, de hombre maduro, con manos en los bolsillos y silbando; se detiene en una vidriera, mira la gente pasar, se sorprende por una muchedumbre agolpada en una esquina, curioseosa, observa a un imitador de Chaplín que le hace un gesto cómplice. Camina, se sube a un colectivo, observa a los pasajeros.

Polín camina por las calles de su barrio, escucha hablar a sus vecinos, se detiene en otra esquina, conversa con un amigo, se pelea con otros, se baña en el río, observa una paloma, se encariña con un potrillo, contempla el agua, los árboles y el cielo.

Todo eso transcurre en un tiempo breve y cronológico pero con escenas largas que transmiten una verdadera contemplación. Pareciera ser que Favio construye esta parte de la crónica con una espontaneidad propia del registro documental. La cámara está allí acompañando a Polín en el asombro de lo que transcurre y sorprende; metafóricamente podemos decir que

4 En este punto es interesante mencionar la analogía que puede establecerse con *Los 400 golpes* (Truffaut, 1959) mediante las reiteradas “fugas” de Antoine, descubriendo y contemplando lo fortuito de la ciudad o, más precisamente, la emblemática escena final de Doniel corriendo por la playa, donde se expresa una intencionalidad contundente en la narrativa de Truffaut por remarcar la importancia del goce del tiempo y el espacio logrado por fuera de las instituciones de encierro, a las cuales se critica abiertamente en todo el filme.

él y la cámara dan un paseo por el barrio, se acompañan con la incertidumbre propia de los tiempos no lineales y los espacios desordenados y abiertos.

Sin embargo, esta construcción espacial de planos amplios y movimientos de cámara que transmiten cierta placidez, se ve amenazada por peligros latentes que se sugieren, que se presentan como detrás de un velo que no permite confirmar con claridad qué es lo que sucede. Puntualmente, en la escena de los pastizales, con un tono bucólico y una extrema claridad que casi quema la imagen, se produce la violación de un niño. No se muestra, pero se transmite una situación de incomodidad, tensión y consternación en la gestualidad de Polín que presencia el hecho. En este espacio abierto, que recordemos que el propio Leonardo Favio lo piensa como un “segundo encierro”, se presentan los placeres, los juegos y la libertad, pero también la crueldad y la desprotección.

La cámara en el espacio abierto juega una notable complicidad con Polín, pero sobre el final del filme lo deja solo. En los diez minutos finales, clímax generado por la tensión y la resistencia de Polín a ser capturado nuevamente, este es llevado a la fuerza por un policía donde se produce un forcejeo, un diálogo entre llantos, tensión y tristeza.

Mientras Polín camina junto al policía que lo toma de un hombro, cabizbajo y con una postura corporal de resignación, aparece una transgresión del lenguaje audiovisual de lo más sorpresiva: Polín mira a cámara con una tensión y complicidad intimidante<sup>5</sup>.

Esta decisión en la narración, en el lenguaje, genera una tensión dramática que interpela directamente al espectador. Polín se aleja del brazo del policía y la cámara queda fija, ya no acompaña, ya no vigila; es una cámara inmóvil que *permite* esa lejanía. En los últimos tres minutos vemos desaparecer a Polín lentamente en profundidad de campo. La cámara expectante, en la misma posición que nosotros espectadores, despide a Polín que es llevado nuevamente al encierro.

La crónica se cierra así en un tiempo que vuelve a iniciar, aquella idea geometrizada del reformatorio se condensa en esos minutos finales en que todo vuelve a encuadrarse y ordenarse. Polín, en soledad, regresa al punto de partida.

## Reflexiones finales

*Crónica de un niño solo* es la crónica de un tiempo circular narrada en dos espacios: el encierro y el mundo exterior. Esta fragmentación bien marcada permite analizar el transcurrir de Polín bajo las reglamentaciones y normativas propias de los espacios cerrados, y el transcurrir en el tiempo libre, abierto y no reglado.

La cámara y la sensibilidad en el lenguaje propio de un cineasta como Leonardo Favio expresan formas estéticas disímiles en cada uno de estos fragmentos. En el encierro la cámara nos determina en el lugar de la corrección y la vigilancia, con el uso de las posiciones cenitales, las picadas y las contrapicadas; y cierta distancia óptima con los sujetos. La cámara aquí produce acciones previstas, regladas, ordenadas y homogéneas, junto con la métrica de los silbatos, las visitas y los hábitos. Si el lenguaje cinematográfico construye sentidos, Favio dibuja a la perfección la geometría espacial de una institución de encierro.

A partir del escape, la cámara parece liberarse al igual que Polín: ya no hay acciones previstas. El deambular de Polín por las calles transcurre en un tiempo breve y cronológico pero con escenas largas que transmiten una verdadera contemplación. Pareciera ser que Favio cons-

5 Este mismo recurso es utilizado por F. Truffaut en *Los 400 golpes*, en la escena final Antoine corre en libertad por la playa hasta que se enfrenta en una mirada cámara en primer plano.

truye esta parte de la crónica con una espontaneidad propia del registro documental, donde la cámara está allí acompañando a Polín en el asombro de lo que transcurre y sorprende. Cámara y niño se acompañan en la incertidumbre propia de los tiempos no lineales y los espacios desordenados y abiertos.

El filme se construye entre la combinación de registros ficcionales y documentales, no solo expresada por los movimientos de cámara, sino también por la expresión dramática de la emblemática escena final donde Polín mira a cámara, interpela al espectador y se quiebra toda norma del lenguaje de ficción. Todo el filme juega con los límites de la transgresión, con los bordes morales, porque Polín es un transgresor de las reglas y la cámara en algún modo también transgrede.

En la narración del filme, la traducción simbólica del “límite” está representada por la ventana. La ventana del reformatorio es lo que delimita la existencia de un adentro y un afuera; es, además, el contacto con el mundo exterior; y es sobre todo la tentación de lo prohibido, la amenaza, la seducción por transgredir reglas y cruzar los límites.

En este sentido, el uso de la cámara tiene ciertas prohibiciones: hay tres escenarios en los que Favio decide no ingresar. El primero es cuando Polín es trasladado al penal de menores y la cámara queda afuera como escuchando esa conversación. El segundo, apelando al mismo recurso, es cuando Polín ingresa a su casa en la villa, la cámara queda del lado de afuera, no se atreve a inmiscuirse en ese ámbito privado, se escucha una voz en *off* de Polín con su madre. La tercera y última es la escena de la violación, evidente pero a la vez velada por los pastizales que no permiten ver con claridad si eso está ocurriendo o no.

Vale preguntarse: ¿Qué nos quiere transmitir esto?, ¿por qué se decide no mostrar?, ¿qué se está queriendo decir con aquello que no se muestra? Tal vez lo que representen esos *límites visuales* sea precisamente aquello que no queremos ver. La negación de esa realidad que Leonardo Favio quiso destacar, sin golpes bajos, sin exaltar la pobreza; sino más bien poniendo la mirada en la soledad, la invisibilidad y la desprotección.

En esa forma de narrar, que oculta y muestra, queda expresada la mayor soledad de la crónica, no solo en el abandono, sino más bien en el desapego de la mirada. Niños que buscan ser mirados en el sentido del cuidado y la protección. Esa mirada que no aparece es la ausencia del Estado en aquella infancia que retrata Leonardo Favio de la Argentina de esos años. Bajo esta idea, podremos entender que la mirada a cámara final de Polín cobra un sentido mayor que el de una transgresión estética, es una clara interpelación a esa falta de cuidado que se construye como una denuncia y una demanda social.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo y Oubiña, David. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo extremo, 1993.

Baranchuk, Mariana y Rodríguez Marino, Paula. *Una poética política: sobre Crónica de un niño solo y Nazareno Cruz y el lobo de Leonardo Favio*. Comunicacao e Informacao. V 8 n° 1, 2005.

Carbonetti, Mariade los Ángeles. *El huevo de la serpiente*. Crónica de un niño solo de Leonardo Favio. Revista Anclajes IV, 2000.

Deleuze, Gilles. Posdata sobre las sociedades de control. En Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje literario*, T° 2, Montevideo: Ed. Nordan, 1991.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

Recio, Mario. *Escuela espacio y cuerpo*. Revista Educación y Pedagogía, vol. 21, núm. 54, mayo-agosto, 2009.

Soberón Torchia, Edgar. *Los cines de América Latina y El Caribe Parte 1 1890-1969*. Ediciones EICTV, 2012.

Stam, Robert y otros. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP, 1998.

# LA CONSUMACIÓN DE LA PROMESA ESTÉTICO-POLÍTICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO <sup>a</sup>

José Miguel Santa Cruz  
Instituto de Estudios Avanzados-IDEA  
*Universidad de Santiago de Chile*  
Chile  
josesantacruzgrau@gmail.com

*Submission date: 29/05/2019*

*Acceptance date: 18/07/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 53-66)*

**PALABRAS CLAVE:** Golpe de Estado, Nuevo Cine Latinoamericano, Acontecimiento, Willy Thayer

**KEYWORDS:** Coup d'Etat, New Latin American Cinema, Event, Willy Thayer

**RESUMEN:** El siguiente ensayo teórico propone una reflexión sobre el fin del proyecto estético-político del Nuevo Cine Latinoamericano a través del caso chileno. Para ello se analiza la secuencia de la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen en el documental *La Batalla de Chile* (1975-1979, Patricio Guzmán) a la luz del problema del acontecimiento formulado por el filósofo chileno Willy Thayer sobre el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, cuando la realidad social explotó la posibilidad de la representación de la construcción del *hombre nuevo* del socialismo latinoamericano.

**ABSTRACT:** The following theoretical essay proposes a reflection about the end of the political-aesthetic project of the New Latin American Cinema through the Chilean case. For that purpose it analyzes the sequence of the death of the Argentinian cameraman Leonardo Henrichsen in the documentary *The Battle of Chile* (1975-1979, by Patricio Guzmán) in the light of the event problem formulated by the Chilean philosopher Willy Thayer about the Coup d'Etat of September, 11<sup>th</sup> 1973, when the social reality broke the possibility of representation of the construction of the *new man* of the Latin American socialism.

a Una versión reducida de este texto fue presentada en *VI Simposio Internacional: "Estéticas del Poder y Contra-Poder de la Imagen en América"*, organizado por Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 19 al 21 de octubre 2016. Resulta evidente que desde el título hasta la estructura formal del escrito hace referencia al texto de Willy Thayer, "El golpe como consumación de la neovanguardia". No obstante, en el despliegue argumental se notarán diferencias sustantivas con este, principalmente, en aquello que entiendo por la renuncia total de lo político para el presente en las ideas de Thayer. No me pliego, a pesar de ello, a la lectura crítica mayoritaria que se ha hecho de este texto.

1. El 29 de junio de 1973, el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen filmó su propia muerte en las calles de Santiago de Chile mientras documentaba el fallido golpe de estado conocido como Tanquetazo o Tacnazo, movimiento militar que puso a prueba la respuesta armada del gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende y que anunció el devenir inmediato de los acontecimientos que acecerían en septiembre de ese mismo año. El ejercicio castrense dirigido por el Teniente Coronel Roberto Souper del Regimiento Blindado N° 2 opera, desde la representación para el presente, como la puesta en marcha de un simulacro representacional que expuso la fragilidad de la realidad simbólica que sostenía el proyecto socialista. Ochenta hombres y dieciséis vehículos militares, entre ellos un grupo de tanques M41 Walker Bulldog sin los líquidos necesarios para hacer funcionar sus cañones, expusieron los frágiles filamentos que unían el discurso entre imagen y realidad, entre imagen y utopía. Simulacro entendido como la exteriorización apariencial de aquellas fuerzas que se estaban tejiendo en la lucha por la historicidad.

2. En la esquina de Morandé con Agustinas, Henrichsen cámara en mano fijó una estampida de personas tras la llegada de un camión militar y el despliegue de sus fuerzas por la calle mientras amenazaban a los transeúntes. Los militares proto-golpistas inquietos con la presencia periodística dispararon varias veces sin disuadir el accionar de Henrichsen, hasta que finalmente uno de los disparos acertó en el cuerpo del camarógrafo. Por unos segundos la imagen quedó en pie, vertical, como una presencia fantasmal hasta que se desplomó y se fue a blanco. Mientras el cuerpo abatido de Henrichsen era trasladado a su hotel por sus compañeros de trabajo sin alcanzar a llegar antes de que muriera, su cámara junto con el material filmado fue confiscado por uno de los militares y botado en una alcantarilla. Otro camarógrafo apostado al interior de un edificio fue testigo de la escena y recuperó la filmación, después de que el general Prat disolviera el movimiento militar. El material fue llevado a las oficinas de Chile Films y sin aún saber su contenido fue enviado directamente a Buenos Aires para ser revelado y positivado, encontrando la filmación de la muerte de Henrichsen. Este material fue editado en un pequeño filme propagandístico contra la derecha golpista en los meses que antecedieron al Golpe Militar del 11 de septiembre. Sin embargo, no pudo llegar a exhibirse más de un par de días antes de que la justicia local decidiera confiscarlo como prueba por el asesinato del camarógrafo

contra los militares que se habían levantado en rebeldía por supuestas re-estructuraciones al interior de su regimiento. Años después el documentalista Patricio Guzmán lo incorporó en su tríptico *La batalla de Chile* (1975-1979), transformándose en una de las secuencias más simbólicas de su ensayo cinematográfico sobre el abortado proceso de la vía chilena al socialismo.

3. Este ejercicio militar —que a los ojos del presente anunció el futuro histórico de Chile— también operó como el anuncio de la ruptura institucional que abortó la promesa utópica de construir al *hombre nuevo* del socialismo, esa aceleración representacional que el signo UP vehiculizó en la promesa revolucionaria de la transformación radical. La bala que mató a Henrichsen también destruyó a la imagen cinematográfica, el significante que sostenía al Nuevo Cine Chileno. Fue la densidad obtusa de la violencia estructural de las fuerzas desatadas por la acción telúrica de una lucha de clases no cristalizada plenamente en guerra civil, la que se fugó como un proyectil directamente hacia el cuerpo inmaterial de la imagen. Esta no destruyó la materialidad fotoquímica misma, tampoco la bala entró por el lente de la cámara, sino que atacó directamente a la quimera de su apariencia. La hizo estallar desde su propio interior representacional.

La trayectoria invisible de la bala fue una trayectoria múltiple que se traslapa una sobre la otra, como interioridad que va desde el fondo espacial en la profundidad de campo hasta su superficialidad en el primer término de la imagen, exponiendo la constitución planar de la materialidad estética de lo cinematográfico, en su ida a blanco mientras la cámara se cae —en las cámaras de esa época si la cuenca ocular se separaba del visor, la luz, aquella que era la certeza de la huella indexical de la imagen cinematográfica, entraba por el visor y velaba-quemaba el material fotoquímico. Ante el ojo caído y el cuerpo muerto, la luz destruyó toda representación posible en la imagen, quedando solo el vacío lumínico de la ausencia de la mirada—. Asimismo, la trayectoria de la bala tiene una doble condición de exterioridad, una que iba desde la realidad social a cierto discurso de lo cinematográfico que había ceñido su pacto en poder contener la promesa de su realización utópica, y la otra, la que va desde la imagen cinematográfica misma hasta la mirada del espectador; aquel que tenía que identificarse en los signos del presente que anunciaban su futuro.

Por ello, en esta pequeña secuencia periférica a toda la producción del cine chileno y latinoamericano de la época se encuentra una violencia estructural, ya que destruye cierto estado de lo cinematográfico en una triple dimensión: A. Expone la ilusión estética de su materialidad significativa, B. Ataca una discursividad que organiza el relato de esa ilusión estética; y, por último, C. Rompe el pacto representacional con el espectador imaginado por dicha discursividad. En ello, se desvanece la posibilidad política del Nuevo Cine Chileno, ya que se consuma todo su proyecto en la propia exhibición de la voluntad de poder de la fuerza representacional desatada en la realidad social, ese espacio que había sido clausurado por la promesa utópica que superaría la sociedad de clases. Es la gravedad mortuoria de la realidad como violencia obtusa del entramado utópico el que terminó por destruir a la propia imagen cinematográfica.

4. El Nuevo Cine Chileno, dentro del fragmentario programa estético del Nuevo Cine Latinoamericano, abrazó la posibilidad de conciliar la promesa revolucionaria en la realidad social mientras encontraba en esta los signos que anunciarían la constitución del *hombre nuevo* del socialismo latinoamericano. En el punto 4 del “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” aún sigue diciendo: “Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su

instrumento de comunicación” (Mouesca 1988, 71). Junto a esto se encuentra la destrucción del pacto representacional que las masas populares habían establecido con el cine de Hollywood como contenedor de sus sueños, tal como se lee en el punto 8 con obstinación: “Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos” (Mouesca 1988, 71).

El cine tenía que ser un elemento que irrumpiera con una violencia estructural en el tejido simbólico-representacional-estético de la sociedad chilena para lograr en un mismo movimiento transformar al sujeto popular en el motor de la Historia, mientras construía las estéticas que desarticularía la naturalización de *las estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos*. Ese doble movimiento era el centro de su dimensión estético-política: transformar al sujeto popular en el significante de una transformación radical en el régimen representacional del presente, para así anunciar las formas del futuro en las que ese *hombre nuevo* liberado de los aparatos de sujeción de clases e imperialistas rastrearía su propia genealogía simbólica. Todo ello partiendo de la ruptura radical del continuo histórico que debía acontecer dentro del proceso de liberación e independencia real, es decir, destruyendo desde el interior de la representación con las formas simbólicas de sujeción.

5. Esta necesaria violencia representacional ya se encuentra en las formas del hambre rochianas en esas películas que exaltaron al sujeto popular comiendo tierra y raíces, robando, matando y huyendo para comer, personajes de la suciedad y fealdad, habitando en espacios sucios, feos y oscuros; en eso que entendió *una galería de hambrientos* como la expresión total de la miseria latinoamericana, donde “solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” (Rocha 2004, 54). Solo en las formas de la violencia se podría romper con el esquema mental y simbólico de colonizado y colono. Por eso a esta no se la concebía como un estado primitivo ni revolucionario, sino esta era la propia *esencia* de lo latinoamericano: la violencia es la forma estética del hambre y, por consiguiente, es la forma estética de la verdad de lo latinoamericano. Por ello, para Rocha, el Cinema Novo renuncia a las formas de los melodramas, ya que el hambre no posibilita amar sino llevar todo sistemáticamente a la destrucción o la condena. Renunció a lo que Jesús Martín-Barbero definió posteriormente como el rasgo central de la cultura popular latinoamericana: su matriz cultural melodramática (Martín-Barbero 1998).

6. La violencia también se encuentra en la negatividad estética birriana como deber del cine documental latinoamericano. Expresión posible del desarrollo para una cultura del subdesarrollo, una sub-cinematografía producto también de un sub-estómago resultado del neocolonialismo y el imperialismo, que al mismo tiempo debía exaltar la conciencia revolucionaria del sujeto popular valorando positivamente sus fuerzas, trabajos, alegrías, luchas y sueños concretos para inquietar, asustar y debilitar a la conciencia reaccionaria que ejercía su hegemonía cultural desde las oligarquías latinoamericanas, aquella que no podía construir una imagen real del pueblo. La violencia de la negación a esas estéticas irrealistas de lo comercial que se asumían como sinónimo de lo popular y a esas otras elitistas bajo el tropos del cine culto era, para Birri, la violencia de la sub-realidad del subdesarrollo que rompería con los esquemas representacionales cómplices de ese sub-cine que pululaba como expresión de los cines nacionales latinoamericanos. Y esa realidad del subdesarrollo también es aquella que condicionaba las formas estéticas de la pobreza estructural de las sociedades de América Latina (Birri 1988, 147-54).

7. Aquellas formas se transformarían en las estéticas imperfectas garcianas, las que debían ser las resultantes de la conciencia revolucionaria para lograr un cine hecho por las masas y no para las masas, un cine hecho por el pueblo y no para ilustrarlo. Un cine que lograra ser en última instancia una actividad más de la vida y no una excepcionalidad de unos pocos. Julio García Espinosa proponía así que el sujeto del arte ya no debían ser los neuróticos, sino —y citando a Rocha— los lúcidos. El arte no tiene que ser sinónimo de un individuo sufriendo y enfermo que encuentra una coartada en este para su curación psíquica individual, lo que vendría a ser la expresión clínica del arte por el arte que proviene de su tradición cristiana. Los sujetos del arte debían ser los que luchan, un arte interesado por transformar las condiciones reales de existencia para que, en última instancia, se transforme en una actividad más de la vida. Así, el cine se debía transformar en un arma en la identificación de los conflictos concretos de la transformación de la sociedad. Para García Espinosa, “un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los ‘pasos perdidos’ de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia” (García Espinosa 2010). Así, lo imperfecto violenta también a los cánones estéticos de la *calidad* impuesta por lo comercial y también por el *cine culto*. El cine imperfecto debía trasladarse horizontalmente por los géneros y por las familias cinematográficas: ficción, documental, animación y experimental, sin importar el formato ni el estilo, solo tenía que ser un vehículo para la transformación.

8. La violencia de lo imperfecto es lo que se cristalizó finalmente en la posibilidad de ese Tercer Cine getiniano y solaniano —ideas mecanografiadas y repartidas mano a mano en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1969—, donde las fronteras de lo latinoamericano se abrían hacia las formas de lucha contra el capitalismo e imperialismo en distintas partes del globo, una lucha que se ausentaba de la polaridad única entre la URSS y EE.UU. Un cine de subversión contra los polos dominantes, de y para nosotros, planteaban Octavio Getino y Fernando E. Solanas: “hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (Getino y Solanas 2010). Los fantasmas y fantasías, esas ficciones, lenguajes en clave, signos y mensajes susurrados, eran hechos por el neocolonialismo del capitalismo occidental comandado por Hollywood. Solamente la destrucción revolucionaria de las imágenes sería la que posibilitaría la construcción del *hombre nuevo* y la liberación.

El cine-acción del Tercer Cine se sostenía plenamente en la confianza en la realidad, en la riqueza de las contradicciones dialécticas de esta, en la violencia palpitante de la posibilidad revolucionaria de las masas en las formas del panfleto, lo didáctico, el informe o el ensayo, en la medida en que se articulara lo militante en las metáforas de las imágenes, en un efecto de montaje y experimentación lingüística que renunciara al testimonio o la mera comunicación. La renuncia a las formas de la fantasía burguesas y sus teóricos rompería la inhibición de los cineastas colonizados. En la práctica guerrillera cinematográfica se iba a encontrar la proletarización del cineasta en la herramienta estética de los militantes y cuadros del pueblo, por eso decían: “la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (Getino y Solanas 2010).

9. Carlos Ossa nos ha invitado a pensar que la construcción estética de lo político en el Nuevo Cine Latinoamericano se articuló en la promesa cinematográfica de la *communitas*, en tanto punto de partida fantasmagórico que se fija en las imágenes. Este concepto lo arrebató Ossa a su tradición conservador-católica y romántico-fascista para intentar resolver en un mismo movimiento: el mostrar a los propios individuos su pertenencia a la comunidad,

que está cifrada en el futuro de su realización, y “expulsar esa lengua falsamente popular usada de comunión. Eliminar su cosificación productiva” (2014, 38), violentando al propio dispositivo cinematográfico, donde lo estético-político es construirle un lugar a los invisibles desterrados, ese espacio imposible. Así, la imagen se tiñó “con realidades tristes y reclama *buir de la muerte neocolonial* mediante una retórica ilustrada y rupturista, lleno de personajes extraños y vencidos que son presentados como castigo y futuro” (Ossa 2014, 44) para, desde ahí, “dislocar un cine —industrial, formal, burgués— atrapado en la fricción de una polis unitaria donde los símbolos tienen un significado único y proponer una comunidad —en cuanto narrativa visual e historia política— que relaciona a los seres humanos bajo su ‘irreductible’ diferencia”, en una maquinaria de subjetivización (Osa 2014, 48).

El reemplazo del vocablo “pueblo” por el de “*communitas*” parece ser un ejercicio para exorcizar el exterminio de esa *comunidad imaginada* que se auto-nombraba pueblo. Especulemos que Ossa levanta la politicidad católico-masiva de la *communitas* contra el concepto jurídico-normativo de *ciudadanía*, ese habla de cuño liberal del gobierno ciudadano, de la participación ciudadana, en una lectura de un estadio pos-político del presente, construyendo un contrapeso —como única posibilidad de lucha por el sentido común en su lectura rancieriana de lo político—, un lugar del habla en el presente para que esas imágenes del pasado nos lleguen a interpelar. ¿Pero por qué ejercer esa violencia del lenguaje? ¿El dislocamiento referencial no termina anulando la emanación anacrónica que el vocablo “pueblo” reclama como propia? ¿Qué es ese *propio* donde se articulan las formas de su politicidad? ¿Lo político representacional en ellas no es justamente ese hablar fracturado, anacrónico, imposible para el presente? ¿Por qué hacerlo hablar con el habla del presente?

Ossa falla en pensar lo político como el proyecto de la promesa representacional de la *communitas* nunca encarnada, es decir, como fantasmagoría que se disuelve en el aire-imagen, por lo mismo que falla Gonzalo Aguilar en su descripción de lo político como la puesta en evidencia de la ausencia del pueblo en las imágenes de Alain Resnais o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, en su proyecto de ir más allá del pueblo para llegar finalmente a lo político (Aguilar 2015). Ninguno de los dos incorpora a sus análisis la retórica de las *escuelas de cuadros* de las organizaciones partidistas de clase de la época, donde se entendía que la forma de concreción del pueblo estaba en la construcción de la conciencia histórica del individuo, que este supiera leer las contradicciones materiales que lo enajenaban a través de la fetichización *marxiana* de la mercancía y en ello su prurito ideológicamente moderno, el tema central era la construcción del *hombre nuevo*.

El despliegue de la toma de conciencia individual de clase se encarnaría en dos formas de colectivización. La primera fue bajo el manto del partido en la máxima leninista y operativizada por Iósif Stalin de que *el partido siempre tiene la razón*, ya que en ella la conciencia individual se lograba poner al servicio de las necesidades históricas de la clase y el individualismo inicial se fundía en una sola conciencia —Leon Trosky, Yevgueni Preobrazhenski y, el verdugo intelectual de ambos, Nikolài Bujarin padecieron fatalmente las consecuencias de creer en algún momento en dicha máxima—. La segunda fue en la contradicción de dicha concientización del individuo en su relación con otros individuos, que finalmente a través de un despliegue dialéctico se convertiría en la conciencia de lo colectivo, es decir, que la tensión resultante de un proceso diverso de concientización que nunca se completa totalmente en un solo individuo, se constituye en la conciencia de clase y, asimismo, del pueblo. Digamos que esta última es de cuño gramsciana en lo que llamaré sentido común revolucionario y troskiana en una suerte de conciencia revolucionaria permanente.

La melancólica lectura de Ossa y la parcial lectura deleuzeana de Aguilar ausentan otro elemento central: lo político no tenía como fin la propia representación, ese *agarrar lo*

*real* que reclama Aguilar, sino que era —aún cuando algunos no deseen oírlo, escucharlo ni pensarlo— la relación activa de lo estético en la transformación de la realidad, que deberíamos llamar por su nombre actualmente anacrónico: *agitación y propaganda*. Esto, en el intercambio constante entre realidad y representación, iría avanzando en un mismo movimiento dialéctico transformándose la una a la otra. Lo político moderno en una forma escolar de comprensión es la lucha por la transformación de la realidad —no su administración—, que en un marco mayor es la lucha por la historicidad —la perpetuación de la administración de la realidad sería entonces el fin de lo histórico—. Para esa transformación había que *agitar* la conciencia de clase en el individuo y *propagar* su acción colectiva en la lucha materialmente situada.

La promesa estética-política de transformación de la realidad no se encontraba en las imágenes de la *communitas utópica* ni del *pueblo ausente*, sino en la edificación estética de la toma de conciencia del individuo de sus contradicciones materiales en las distintas formas de su sujeción, es decir, en cómo el individuo devenía en *hombre nuevo* en la imagen —incluso las masas revolucionarias de Sergei Eisenstein estaba compuesta por la indignación-terror de individuos, la ausencia de dicha conciencia o su falsa conciencia de clase estaba en los cosacos sin rostro—. Si dicha toma de conciencia era realmente efectiva, toda la conciencia de clase de cuño staliniano hablaría por el individuo o, en su defecto, afuera del ojo totalitario del partido devendría en un debate *imaginario* con el espectador para su toma de conciencia en la realidad. El *hombre nuevo* se podría construir en un doble espacio: en la imagen y en la realidad.

10. El Nuevo Cine Latinoamericano trató de articular el significante hambre+violencia en la promesa política de la edificación del significante *hombre nuevo* en los que luchan por y para la liberación, en los que ejercen la violencia sobre la realidad para transformarla, a través de una estética de lo imperfecto en el accionar militante del Tercer Cine. No hay revolución sin violencia contra la temporalidad histórica, contra el tejido simbólico, contra la realidad material que imagina, contra todo el horizonte representacional, por ejemplo, en la irrupción del cuadrado negro de Kazimir Malevich o en el color puro rojo, amarillo y azul de Alexandr Rodchenko. Porque, en ello, lo político irrumpe en tanto designación de la realidad, es decir, como lucha por las formas de referir, proyectar y construir aquel lenguaje visual que contenga la realidad. En esta dimensión, el suprematismo fue un movimiento realista, un “nuevo realismo”, porque el realismo nada tiene que ver con la operación formal de la mimesis, del acercamiento a una forma limitada de la apariencia de las cosas, sino con un tejido representacional que convoca el espesor de su tiempo, que se volverá político en la medida en que devenga en la transformación de ese tiempo. Eso es lo que separa de forma radical al suprematismo del minimalismo, el primero buscó la esencia de las cosas en una percepción suprema, el segundo buscó la simplificación de la forma para la complejización de la experiencia estética. Esto explica que el collage constructivista tenga esa dimensión revolucionaria que no tuvo el collage cubista ni incluso el dadaísta, ya que es producto de la realización de una lucha por la historicidad —que en ese momento se estaba fraguando en el devenir fascista-unitario o izquierdista-colectivo de la propia URSS—.

La violencia es consustancial a momentos específicos de la transformación de la realidad. Los que luchaban eran los que tenían que destruir la imagen cinematográfica para en ella encontrar las nuevas formas de un cine de las masas, la única posibilidad de que el ascenso de las masas al poder se transformara en una revolución, en el acontecimiento de la promesa de la liberación. Lo acontecimental deviene así en ese momento de ruptura en el que el tejido de la realidad no soporta más las tensiones que intentan transformarla. Esto explica su dimensión telúrica, porque al igual que las placas tectónicas en constante roce en su proceso de subduc-

ción, finalmente se liberan perturbando a gran escala el territorio. Cuando estamos frente a la densidad de lo acontecimental es cuando las cartografías ya no dan cuenta de la geografía que le comparece, por ejemplo, en Valdivia en 1960. Es decir, el régimen de representación previo no puede dar cuenta de forma cabal con la nueva configuración de la factualidad del mundo.

11. El acontecimiento de la liberación es lo que en la escena local, Federico Galende (2005) y Carlos Pérez Villalobos (2003) han erigido conceptualmente como retórica política en el estadio pos-dictatorial de la globalización: por un lado, el acontecimiento de la dignidad de Chile en el gobierno de la Unidad Popular, en el tono pleno de la voz triste de la República en el discurso de Allende —en que se anunciaba un porvenir que no llegaría ni llegará probablemente— en contra, por otro, de los edictos estridentes del Mando Militar, el ruido ensordecedor que decretaba la muerte de la utopía socialista, en el agudo timbre de Augusto Pinochet —que anunciaba un presente que no ha dejado de suceder—. Esta retórica pos-dictatorial de la dignidad se levantó frente la comprensión del Golpe de Estado como *acontecimiento* en las ideas de Willy Thayer, cuando este entiende que el golpe rompió con la posibilidad misma de la representación en su vocación total de renuncia al pasado. Pero la promesa de la UP no era la dignidad del pueblo, sino la liberación de los que lucha(ba)n; no era la supervivencia cristiana al movimiento del presente, sino el sobrevivir victoriosos y liberados a la ruptura violenta en el encuentro con el tiempo histórico, y por ello la necesidad de la violencia revolucionaria.

12. Pero Thayer, coherente con su lectura de un presente que no puede estructuralmente mirar al pasado, donde los diferentes tiempos anacrónicos se sintonizan en un no-espacio, no habla de la promesa revolucionaria, sino de la imposibilidad de la crítica y la política en el presente de la globalización, de esa temporalidad discontinua donde el Golpe no ha dejado de suceder, donde es la matriz representacional del presente la que se disuelve sobre sí misma. Lo que interesa es dimensionar cómo la promesa estético-política devino consumada.

13. El 24 de julio de 1973, las imágenes de Henrichsen se exhibieron en 15 salas de Santiago en las formas de un noticiario producido por Chile Films, antes de ser confiscadas como prueba en el juicio contra los militares. En este momento primario de su hacerse visible se encontraron los signos del futuro en el presente, donde las imágenes de ese lejano allá temporal irrumpieron en los signos del acá inmediato, del que ahora es el pasado. Las imágenes de Henrichsen también son la representación de algo que no había ocurrido y, al mismo tiempo, ese algo es la irrupción material de la catástrofe que confirma la maqueta simulacional de dicha representación, en los tanques averiados que meses después iban a disparar a La Moneda. El presente y el futuro habitaron representacionalmente en un mismo espacio, colisionando entre ellos, antes de que esas imágenes ingresaran plenamente en la retórica nostálgica de la insurrección de la burguesía guzmaniana hacia el final del metraje de la primera entrega de su tríptico y abriendo la segunda dedicada al Golpe de Estado.

14. *La batalla de Chile* en sus tres capítulos se consagra a la idea de proceso que planteaba García Espinosa como centro de todo cine imperfecto y se concentra justamente en aquellos que luchan: el pueblo —años después Patricio Guzmán en su documental *Allende* (2001) confesará su arrepentimiento de no haber filmado más al presidente mártir y quizás menos al pueblo organizado—. *La batalla de Chile* aún en su versión contemporánea en que Guzmán reemplazó a Abilio Fernández como narrador, se concentra en el habla popular de los lúcidos, fusionando en una misma argamasa cinematográfica el panfleto, la didáctica, el informe y el

ensayo. El tríptico parte con la urgencia política de entender el proceso recién sucedido el 11 de septiembre —con ese material clandestino viajando a Cuba—, herramienta estética del proyecto para la solidaridad con Chile impulsado por los primeros exiliados, que fue reforzado en la segunda entrega dedicado al movimiento militar mismo, para finalmente en 1979 construir ese relato nostálgico del proceso que llevó al poder a Salvador Allende. Entre esa multitud de imágenes, la inquietud del movimiento de la densidad mortuaria de la no-representación de Henrichsen, donde la mirada no puede comparecer a su propia muerte, donde la imagen se transforma en una imagen no figurativa, en una suerte de grado mínimo, blanco sobre fondo blanco. Esa imagen proyecta un vacío de haluros de platas explotados, sobre sensibilizados, saturados por la violencia de la huella sensible de la luz, refleja-expulsa toda la luz la materialidad de las cosas, no absorbe nada.

1979 fue el año que Carles Guerra ha fijado de *momentos radicales* (2011): de la primera edición del informe del saber neoliberal titulado *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, de la llegada al poder de Margareth Thatcher, de la Revolución Iraní y la instauración de su república islámica en la territorialidad persa trans-temporal. Coincidente también con la creación del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en la necesidad de construir su propia institucionalidad revolucionaria de visibilización global en tanto oxímoron, la nueva institucionalidad del Nuevo Cine Latinoamericano consagró *El poder popular*, la parte final del tríptico, con el Gran Premio del Festival de La Habana en su estreno en América Latina. Momentos radicales que podríamos ampliar a la instauración de la cueca como baile nacional, la aparición en el mercado local del primer personal estéreo, el encadenamiento de la agrupación de familiares de detenidos y desaparecidos en el Ministerio de Justicia tras la denuncia de los 3000 cadáveres en el Patio 29 en el Cementerio General, mientras en los estertores del 1978 se descubrieron los Hornos de Lonquén. La irrupción de la condición realmente existente posmoderna y neoliberal del presente de Chile, ese que Thayer fija en el tropo de la globalización.

Pero, también y quizás más relevante aún, fue que la fecha del estreno-consagración de *La batalla de Chile* fue coincidente con el proceso golpista que fija Thayer, “toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/79), políticas de *shock* y decretos de la Junta Militar. Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco” (Thayer 2006, 19). Seis años además donde hubo una ausencia de las imágenes de esa violencia, el acontecimiento provoca la ausencia de la representación, porque su despliegue necesariamente está fuera de todo marco representacional, ausente también de una temporalidad histórica que se imagina como dos paréntesis invertidos, mirándose de espaldas, los paréntesis marchantianos: «...»...«...», la imagen caída. Guzmán edificó su proyecto estético consagrado a la derrota del sujeto popular, a través de la sustracción melancólica de la lucha contra el bloqueo económico y las formas de organización y solidaridad de clases. En paralelo, y en imágenes no vistas, no hechas, el cuerpo de ese sujeto popular fue exterminado, torturado, ausentándolo de la historia, “para borrarles el contrato social, el lenguaje, la memoria, la personalidad, la biografía, la amistad” (Thayer 2006, 25). Así:

[...] la tortura los saca del tiempo y del espacio históricos. Pero la industria del torturador persigue sobre todo pasar por la nuez al habla de su víctima. Es entonces que el torturador toma posesión de su objetivo: dejar sin habla al sobreviviente, en la lucidez del cíclope que ha experimentado varias veces su muerte antes de morir o sobrevivir (Thayer 2006, 25).

Ausentarles el lenguaje y ausentarlos del lenguaje es destruir la representación y su posibilidad. Lo que Guzmán muestra a pesar de él mismo son los fantasmas que se inscriben en el

imaginario social como trauma, para que no puedan volver a comparecer en el presente. Y sus restos son cuerpos lúcidos sin habla, sin imágenes.

La gravedad de la tortura se fija entonces imposible de acontecer en la representación y queda metafóricamente fijada al interior infinito de la factualidad de una imagen blanca sobre fondo blanco. Una imagen que ocurrió antes, una imagen que al sostener su propia vedadura soportó las no-imágenes de la tortura.

15. Las imágenes de Henrichsen consumen el proyecto estético-político del Nuevo Cine Latinoamericano como agotamiento total de la confianza en la realidad, porque abrazó la violencia para romper con su pacto de representación, fue lo real acontecimiento lo que expulsó a la imagen cinematográfica de la materialidad de las cosas, que expuso su proyecto estético como maqueta de representaciones. Fue la violencia estructural de los signos del futuro que quebraron el tiempo histórico, que mostraron no solo la fantasía de las formas de la burguesía sino de todo significativo cinematográfico, en la totalidad significativa de la violencia+violencia. Una imagen que, conteniendo la gravedad obtusa de la realidad, anunció la destrucción de la posibilidad de que el sujeto popular latinoamericano encarnara la construcción del *hombre nuevo* del socialismo, a través de la mecanización de su exterminio material y simbólico. Partiendo justamente por la disolución de su pacto y promesa representacional. Violencia que lo llevó todo a blanco para, desde ahí, construir las imágenes del futuro, donde el sujeto popular latinoamericano, en tanto agente político de la Historia, puede encontrar la genealogía de su exterminio.

## POST-SCRIPT

a. A este cúmulo de ideas en su presentación original se le interrogó por sus perspectivas *militantes*, por cierta indulgencia con la retórica comprometida pre-dictatorial, sobre todo con el concepto de *hombre nuevo* y, sustancialmente, se vio enfrentado a un proyecto académico que ha levantado esa politicidad pos-política y pos-histórica ampliando los límites del Nuevo Cine Latinoamericano hacia el proyecto de cooperación de capitales transnacionales de Iberescena. Desde esta perspectiva, considero pertinente colocar estos temas en lo que entiendo una sed contemporánea por lo político.

b. Los últimos quince años —si fijamos los sucesos del 11 de septiembre del 2001 como momento seminal— ha existido un ávido interés por poner en escena la politicidad de la textualidad, sonoridad, visualidad y audiovisualidad, pero con un batería de conceptos de lo que algunos han consagrado como el estadio *pos-político* y *pos-histórico* occidental. Quizás esta sed por encontrar lo político en el régimen representacional —casi como la certificación de que ahí está la especificidad contemporánea del arte— es un síntoma de la ausencia de lo político en lo social. El retraimiento de lo político en el arte se levanta como su último reducto de supervivencia en las redes de la administración de la realidad, donde lo político es un mero efecto de lenguaje. Ahí donde pareciese imposible dedicarse a la materialidad del mundo, el lenguaje se ofrece como efecto compensatorio en la tradición más clásica del humanismo que coloca al arte en un rol de garante del espíritu de la humanidad, el *súper yo* civilizatorio; a través de un ejercicio de retóricas de pequeña moralina que abandonaron la exposición de la multiplicidad-diferencia cultural del mundo, que fue hegemónico durante veinte años para exponer los efectos del capitalismo globalizado. Ejemplos de ello se encuentran en la curaduría del colectivo artístico What, How & For Whom-WHW (Ivet Cúrlin, Ana Devic, Nataša

Ilić y Sabina Sabolović) para la undécima versión de la bienal de Estambul el año 2009, que hizo comparecer a unos setenta artistas tras la coartada brechtiana de: ¿qué mantiene vivo a la humanidad? o la séptima bienal de artes visuales de Berlín en 2012 cuya curaduría estuvo a cargo de Artur Żmijewski, que consagró el hall central del evento para la reunión, debate y colectivización de organizaciones sociales y activistas europeas con el nombre “Occupy Biennale”.

c. En el presente el significante de lo político sobrevive en las redes del lenguaje e incluso llega a seducir, pero está atrapado, suspendido en el aire, enclaustrado, carente de cualquier virulencia y, aún más, reforzando un doble rechazo propio del estadio pos-político hegemónico de la contemporaneidad —cuando entendemos ese estadio como transitorio, en el convencimiento de que no se puede pensar nada más allá del lenguaje—. Lo político se ve atrapado contra la misma querrela de cierto sentido común global: el arte como impostura del genio-creativo y a la política como impostura de la transformación de la realidad. Frente a un cuadro abstracto se esgrime: “eso lo podría haber hecho mi hijo” y frente a una idea de transformación: “nada puede cambiar porque todos los políticos son iguales —y en la actualidad corruptos—”. Este retraimiento sobre el lenguaje es una nueva forma de purismo ya que configura un espacio heterotópico foucaultiano. Lo político en el lenguaje como territorio de acción no puede sino mirarse a sí mismo y, en ello, resulta evidente la desactivación total de lo político. Solo sorteando la trampa-enclaustramiento del lenguaje o del correlacionismo categorial —a lo que se ha abocado coincidentemente una parte de la filosofía actual desde mediados de la década pasada— en la brecha insalvable entre individuo/sujeto/subjetividad y el mundo/la realidad/lo real, el significante «lo político» se politizará, es decir, devendrá en una lucha material por la transformación de la realidad-sociedad.

e. Un ejercicio pudoroso de esta *sed política* se encuentra en la aplicación que ha hecho Elixabete Goicoechea y Óscar Cabezas de la re-conceptualización que hizo Teresa Vilarós del concepto de *impolítico* de Roberto Esposito para responder a la pregunta ¿qué fue y qué es el cine militante iberoamericano? Esposito asume que su discusión solo puede acontecer en una *red de significaciones semánticas*, donde lo impolítico sería la reacción contraria al proceso de despolitización significativa de la Modernidad, que cuestionó la esencialidad de lo político en el vocablo Dios, lo que aseguraría el devenir unificado entre Bien y poder, es decir, en la definición esencial de Dios se podría establecer un régimen político del Bien y del poder no mediado por la voluntad de los hombres (Esposito 2000). La Modernidad, al desacralizar el concepto Dios como cualquier otro concepto, devendría necesariamente en un ejercicio de despolitización, rompiendo el vínculo primigenio entre Dios y poder y su realización en el mundo. Lo impolítico se levantaría como la negatividad del lenguaje frente a esa despolitización y, al mismo tiempo, no repondría la esencia unificada del significante con su significado. En lo impolítico el Bien —que se podría traducir como la realización libre del individuo en la materialidad colectivizada del mundo— sería lo irrepresentable, es decir, lo totalmente retraído a la comprensión del lenguaje, un fondo oscuro para el pensamiento. Mientras el poder ya no tiene la capacidad de operar como ese demiurgo creador en la transmutación dialéctica del mal —es decir, la no-realización libre del individuo— en Bien. Y, por ello, lo impolítico sería ese momento en que el pensamiento asume que no existe ninguna realidad trascendente que pueda exceder o sustraerse a las luchas de fuerza por el poder huérfano del Bien.

A partir de aquí Esposito hará el último gesto lingüístico que será donde se apoyará Vilarós para su aplicación de lo impolítico en la práctica cinematográfica de la Escuela de Barcelona. El poder sería el lenguaje de la realidad despojada de la trascendencia, ya que no está

fijado en el tropo Dios, es decir, no hay un más allá de la factualidad misma de la administración de la materialidad del mundo. La realidad solo puede hablar los lenguajes del poder, porque en última instancia la realidad no puede hablar, solo comparece en la impostura de las categorías que la esgrimen. “Lo impolítico es en este sentido el cumplimiento del realismo político, la abolición de todo residuo teológico, de toda consolación dialéctica, de toda perspectiva utópica” (Esposito 2000, 53). Vilarós se apoyará de forma algo ingenua en esta configuración de la realidad como lenguaje del poder y, en la subversión del lenguaje de la realidad, estaría operando la dimensión crítica del cine y, por ende, lo *impolítico*. Esto es, el quiebre de las convenciones dominantes del acto de ver, que según la propuesta de aplicación para pensar la militancia cinematográfica latinoamericana y española, se expresaría así:

[...] definimos aquí el acto de ver [militante] como un quiebre en la hegemonía de lo visual; es decir, un quiebre en la mirada voyeurista y comercial. El acto de ver destituye el orden visual dominante y compone la proximidad con las imágenes que titilan y anuncian conmociones en la retina del espectador (Goicoechea y Cabezas 2014, 11)

Estas imágenes, en última instancia, trascienden a la *captura en la industria del espectáculo*.

f. Lo pudoroso de la lectura Vilarós-Goicoechea-Cabezas radica en su gimnasia conceptual para decir de forma diferente lo que siempre se ha dicho del conflicto cinematográfico entre una vanguardia experimental y un realismo de cuño marxista. El experimentalismo cinematográfico dentro de un programa de cine militante sería una mirada impolítica que renuncia a pensar a lo político como totalidad, es decir, de forma sistémica. A lo que Goicoechea-Cabezas suman el desborde del cine como espectáculo. Buena parte del debate sobre las formas de politicidad han intentado conciliar el experimentalismo formal que denuncie y renuncie al cine de entretenimiento con una coherencia discursiva que se ponga al servicio de las transformaciones político-sociales. A partir de aquí lo impolítico sería aquel momento en que se renuncia al realismo reclamado por las poéticas izquierdistas como ejercicio desestabilizador de un habla del poder totalizante. Así Vilarós opera en la vetusta dicotomía vanguardia y propaganda, que es profundizada en el canónico despliegue contra Hollywood bajo la coartada del entretenimiento, que en el fondo es la argumentación contra el imperialismo cultural estadounidense.

Esta gimnasia se sostiene en que habría un lenguaje del poder que podría ser entendido en el binomio realismo-entretenimiento dependiendo del gusto, frente al cual el formalismo-experimentalismo se edificaría como un habla del no-poder o la resistencia, en la medida en que hace evidente la imposibilidad de la trascendencia o cualquier *perspectiva utópica*. Pero en ello existe una contradicción interna de la argumentación: si la realidad es el habla del poder, cualquier imagen o mirada que se esgrima devendrá inevitablemente en el habla del poder, ya que el poder, en tanto administración moderna despolitizada de la realidad, es el horizonte de sentido de lo pensable y, por ende, de lo imaginable y visualizable. Si una imagen acontece, irrumpe o se hace visible configura parte de la realidad o de una realidad. No habría escapatoria al lenguaje del poder —esto ya lo había planteado Michel Foucault—. Asimismo, esta gimnasia desconoce el propio experimentalismo alojado en las entrañas modernas de lo cinematográfico que se escapan a las categorías de lo clásico, moderno y posmoderno cinematográfico, también a la dicotomía entre vanguardia y entretenimiento propuestas por Goicoechea-Cabezas. Quizás el ejemplo más evidente de la puesta en imagen de las estrategias de representación o convenciones estético-simbólicas está en una película como *Sherlock Jr.* [El moderno Sherlock Holmes] (1924), de Buster Keaton, o incluso en *Hollywood es así* (1944), de Jorge “Coke” Delano, baluarte de la derecha cultural chilena.

Por último, resulta extravagante pensar que la militancia del cine latinoamericano que se alojó desde los años cincuenta hasta finales de los setenta, se puede condensar o proyectar en el campo específico de acción planteado por Esposito, es decir, en esa *red de significaciones semánticas*. Si es justamente la renuncia al cine como mera teoría de la representación lo que configura su dispositivo político, debía ser un cine volcado en la praxis a la transformación de la realidad, de las condiciones materiales que condenaban la libertad de los pueblos, aunque no resulte cómodo para el estadio pos-político que constituirá la actualidad. El cine en su pretensión utópica se debía arrojar a la realidad para, en última instancia, dejar de ser arte y devenir cotidianidad cultural de los pueblos libres, una actividad más. Por ello, un cine que estuviera en el pueblo nunca podría ser capturado por las redes de sujeción del capital.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Birri, Fernando. "Cine y subdesarrollo". *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano* 1, (1988): 17-22.

Esposito, Roberto. "La perspectiva de lo impolítico". *Revista Nombres X*, No. 15, (2000): 47-58.

Galende, Federico. "Esa extraña pasión por huir de la crítica". *Revista de Crítica Cultural*, No. 31, Santiago de Chile, (2005).

García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto", *Revista Universitária do Audiovisual* (15 de septiembre 2010), s/n pp. Disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfeito/>

Glauber Rocha. "La estética del hambre". *Ramona. Revista de Artes Visuales*, No 41, (2004): 52-55.

Goicoechea, Elixabete Ansa y Óscar Ariel Cabezas, eds., *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2014.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Editorial Gustavo Gili, 1998.

Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Santiago de Chile: Ediciones del Litoral, 1988.

Pérez Villalobos, Carlos. "Tono y dignidad". *Revista Extremoccidente*, No. 2, Santiago de Chile, (2003).

Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Thayer, Willy. *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones, 2006.

# DOCUMENTING JUAN DE OÑATE'S DIMINISHING INFLUENCE OVER THE SOUTH- WEST: *THE LAST CONQUISTADOR* ON EL PASO'S TRIALECTICS OF SPATIALITY

Alejandra J. Sánchez

Inge Lanslots

An Van Hecke

*KULeuven*

Belgium

alexandra.sanchez@kuleuven.be, inge.lanslots@kuleuven.be, anvanhecke@kuleuven.be

*Submission date: 14/06/2019*

*Acceptance date: 04/07/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 67–80)*

**KEYWORDS:** Documentary, Public Service Broadcasting, Heterotopia, Heteroglossia, Thirdspace

**ABSTRACT:** When sculptor John Houser obtains funding from the El Paso City Council in the late eighties to complete an equestrian statue of the controversial conqueror Juan de Oñate, a Native American deluge of anger and hurt pours over the city of El Paso, Texas. Meant to celebrate the Spanish involvement in the founding of the Texan city of El Paso and the New Mexican cities of Santa Fe and Las Cruces, the statue comes under fire when the Acoma Pueblo Native Americans inform the City Council of the cruel treatment their community suffered at the hands of the last conquistador to have ruled over present-day US territories. The documentary *The Last Conquistador* (Valdez and Ibarra 2008) follows the pro-Oñate activists of the New Mexican Hispanic Culture Preservation League (NMHCPL), the Acoma, John Houser, and the City Council over the course of about 10 years, capturing the feud from different angles. Basing ourselves on Foucault's notion of heterotopia (2008 [1967]), Soja's spatial trialectics (1996, 2000), and Bakhtin's heteroglossia (Bakhtin

1983; Tjupa 2013), we argue that *The Last Conquistador* depicts the decaying city of El Paso as a heteroglossic and heterotopic Thirdspace: a paradoxical in-between where several sociocultural paradigms coexist and overlap thanks to the continual collision of distinct, and often completely opposite, voices and points-of-view. The article concludes with a metadiscursive reflection on *The Last Conquistador* and its status of independent documentary. Considering *The Last Conquistador* was a co-presentation between Latino Public Broadcasting, Vision Maker Media (formerly Native American Public Telecommunications), and the North Texan public television station KERA, we suggest the documentary's chronicling of El Paso's misguided use of public funds can be read as a metaphor for the insecurities plaguing the field of public service broadcasting at large.

**F**or centuries, Spanish conquistador Don Juan de Oñate (1550–1626) embodied the Southwest of the US. In a border zone torn between its Anglo, Native, and Hispanic legacies and obsessed with legitimating its cultural and geographical borders, Oñate’s frontier-pushing heroism was seen as the backbone of the regional official narrative. The man was a Southwestern legend: a trailblazing and emblematic pillar of the community. Until recently, that is. In the documentary *The Last Conquistador* (2008)VA”, ”dimensions”: ”60”, ”event-place”: ”Arlington, VA”, ”abstract”: ”Renowned sculptor John Houser has a dream: to build the world’s tallest bronze equestrian statue for the city of El Paso, Texas. He envisions a stunning monument to Spanish conquistador Juan de Oñate that will honor the contributions Hispanic people made to building the American West. But as the project nears completion, troubles arise. Native Americans are outraged — they remember Oñate as the man who brought genocide to their land and sold their children into slavery. As El Paso divides along lines of race and class in *The Last Conquistador*, the artist must face the moral implications of his work. A co-production of Independent Television Service (ITVS, John Valadez and Cristina Ibarra record Oñate’s public fall from grace. When sculptor John Houser obtains funding from the El Paso City Council in the late eighties to complete an equestrian statue of the controversial conqueror Juan de Oñate, a Native American deluge of anger and hurt pours over the city of El Paso, Texas. Meant to celebrate the Spanish involvement in the founding of the Texan city of El Paso and the New Mexican cities of Santa Fe and Las Cruces, the statue comes under fire when the Acoma Pueblo Native Americans inform the City Council of the cruel treatment their community suffered at the hands of the last conquistador to have ruled over present-day US territories. The documentary *The Last Conquistador* follows the pro-Oñate activists of the New Mexican Hispanic Culture Preservation League (NMHCPL), the Acoma, John Houser, and the City Council over the course of about 10 years, capturing the feud from different angles.

Basing ourselves on Foucault’s notion of heterotopia (2008 [1967]), Soja’s Thirdspace (1996, 2000), and Bakhtin’s heteroglossia (Bakhtin 1983; Tjupa 2013), we argue that *The Last Conquistador* is more than a mere observational portrayal of the Southwest and its Anglo, Hispanic, and Native American communities. In this article, we set out to demonstrate that the camera seems to depict the decaying city of El Paso as a heteroglossic and heterotopic Thirdspace: a paradoxical in-between where several sociocultural paradigms coexist and

overlap thanks to the continual collision of distinct, and often completely opposite, voices and points-of-view. A heterogeneous enclave on the US-Mexican border, El Paso and its surroundings are shown to be unequally divided between three communities that are forcefully held together by a questionable common past of which Oñate's statue is supposed to be a noble reminder (cf. Sanchez, Lanslots, and Van Hecke forthcoming). Ultimately, we suggest that *The Last Conquistador* and its chronicling of El Paso's misguided use of public art can be read as a metaphor for the insecurities plaguing the field of public broadcasting services at large. The article concludes with a metadiscursive reflection on *The Last Conquistador* as a co-presentation between Latino Public Broadcasting, Vision Maker Media (formerly Native American Public Telecommunications), and the North Texan public television station KERA.

### When heterotopia meets heteroglossia

The documentary's opening credits dramatically set the scene for the first of many emotionally charged clashes between Native American and Hispanic activists. The initial frame of the film is a black screen, whose visual peacefulness is almost instantaneously disturbed by the sound of a solitary bell. As its ringing echo dies off, a wailing cry pierces through the screen: the beginning of a grave, elegiac flamenco song that will regularly resurface throughout the film's many gloomy moments. The melody functions as auditory enhancement for a sequence of crude stills: early modern etchings depicting colonists brutally subduing, torturing, and executing an unnamed indigenous community. Valadez and Ibarra's choice for flamenco music is highly suggestive of the ambiguous content, provided in the form of talking heads, that the documentary is about to unleash onto its viewers. As the explicit drawings make way for a montage of short shots of the present day, Native Americans are shown to be protesting in different settings against what is cryptically referred to in this introductory scene by one of the talking heads as "truly one of the hardest decisions, one of the most controversial decisions" (00:02:00-00:02:05). The flamenco song—that, at this point, is still quietly playing in the background—seems to hint at the Spanish identity of the settlers of the drawings shown earlier. It also connects the past *Conquista* represented in those drawings with the contemporary footage of these enflamed confrontations, conducted in English—not in Spanish. Centuries have passed and yet the animosity between both parties remains unchanged: the wronged are still being wronged, the victorious remain undefeated. The camera seems to suggest there is little difference between the static early modern etchings shown earlier and the modern-day audiovisual images that were captured live—other than the addition of an Anglo plot twist to this already convoluted story. The Southwestern Native Americans of today cannot rebel against or undo their colonization, but they can protest the revisionism of the descendants of their Anglo-Saxon and Spanish colonizers. That is the premise of *The Last Conquistador*, as this impassioned opening scene would seem to imply.

The music, however, tells a more nuanced story. On the one hand, the style of flamenco that Valadez and Ibarra chose for their film is heavily oriental and reminiscent more of typically Arabic melodies than so-called "traditional folk music" (Paetzold 2009, 209). Andalusia, the Mecca of flamenco music, has been continuously influenced by oriental sounds and sensibilities over the centuries: from the medieval Arab rulers that were chased away during the *Reconquista* to the influx of modern-day North Africans, migrating to the Andalusian shores from the other side of the Mediterranean (cf. Paetzold). The Aztec flutes and

percussion that come through every once in a while, on the other hand, suggest cross-pollination from another side of the globe: musical *mestizaje* between Spain and Latin America. It would seem that flamenco, like the documentary's self-proclaimed descendants of the *conquistadores*, can be perceived at face value as unquestionably Spanish (cf. Aoyama). Dig a little deeper, look a little harder, listen a little closer and a very different reality emerges: one where ancestral lineage becomes a matter of selection and "culture becomes less what Pierre Bourdieu would have called a habitus (a tacit realm of reproducible practices and dispositions) and more an arena for conscious choice, justification, and representation" (Appadurai 1996, 44). It can be argued that each party represented in the documentary performs their ethnicity to the sound of their own musical variation of the same tune: the melody that best represents the ancestry with which they identify most closely. *The Last Conquistador* seems to construct the Southwest, in general, and El Paso, in particular, as a spatial reflection of this discriminating and discriminatory attitude towards heritage and memory.

Protest actions similar to those depicted in *The Last Conquistador* have only just begun unraveling the legacies of questionable Southwestern icons, such as that of Juan de Oñate (cf. Toombs 2015; Pérez 2007; Trujillo 2008). Interestingly, although Oñate is largely associated with the region of New Mexico, it is the Texan border city of El Paso that ended up commissioning his largest statue to date. The reasons for that, as sculptor John Houser and El Paso City Council member Larry Medina explain, were quite pragmatic<sup>1</sup>:

[JH] In the late 1980s, the city of El Paso was looking for ideas to make the downtown a vibrant, new place again. I came up with the idea of taking the history of El Paso and portraying it in a dramatic sculpture. I thought what a great thing to excavate all that history out of the soil, out of the dust of El Paso and turn it into bronze and create these great figures and we could have like a culture walk through history. And I presented the idea to the City Council and everybody I talked to seemed to think it was a wonderful idea too. [LM] First thing that came to our minds was tourism and economy, because we're the tenth poorest city in America. So we need all the help we can get when it comes to tourist attractions and raising economy and the level of living and so on. (00:07:42-00:08:31)

Mexican-American writer David Romo, on the other hand, points out that it is impossible to ignore the ideological implications of such plans:

[DR] They were going to choose twelve historic figures that represent us, this community. And most of them, not all of them, but most of them are basically, you know, dead, white men. Europeans, Spaniards or Anglos, that (sic) came here and defined what our history would be. (00:08:33-00:08:54)

What ensues is an on- and off-camera tug-of-war between the New Mexican Hispanic Culture Preservation League and the Acoma Pueblo, interspersed with the torn testimonials of John Houser and Anthony Cobos, a Hispanic member of the El Paso City Council who appears sympathetic to the Acoma's grievances. Reminiscent of Foucault's heterotopias, the border city of El Paso seems to function in the documentary as a physical nerve center and a spatial embodiment of the Southwest, its communities, and the frictions between the latter.

Heterotopias are the polar opposites of utopias. Since they are unreal places, utopias are to be interpreted as analogies that either perfect the real space of society or turn it upside down (Foucault 2008, 17). Heterotopias, on the other hand, are "actually localizable" and "absolu-

1 El Paso's aspirations to gentrify its urban environment are an important aspect of the reasoning behind the City Council's enthusiasm for Houser's project. We discuss this issue in our article "The Last Conquistador of El Paso, Texas: Valadez and Ibarra's Documentary Portrait of a Paradigmatic City" (forthcoming).

tely other than all the emplacements that they reflect”; “a sort of counter-emplacements, a sort of effectively realized utopias in which the real emplacements [...] are simultaneously represented, contested and inverted,” such as the brothel, the colony, the cemetery (ibid.). According to Foucault, there are six principles to which all heterotopias must adhere. I argue that spatially self-contained spaces along the US-Mexico border, such as the city of El Paso, can adhere to all six of these principles. A foil to the entire US, El Paso is the kind of “actually localizable” counter-emplacement (i) of which every community has its own variant; (ii) whose function changes over time; (iii) that is a microcosm of the emplacement it reflects; (iv) whose experience is both eternal and temporary; (v) that allows a taboo kind of freedom; (vi) that subverts the place it counterpoints by its very existence.

Social geographer Edward Soja was heavily inspired by Foucauldian heterotopology for the development of his concept of Thirdspace<sup>2</sup> (1996, 145-163). He also drew on Henri Lefebvre’s notion of “thirthing” (1996, 53-82), i.e. a way out of the age-old dilemma of whether the material world produces consciousness (emphasis on *l’espace perçu*) or whether consciousness produces the material world (emphasis on *l’espace conçu*). Thirthing brings forth a third possibility—a trialectic—because of its emphasis on *l’espace vécu*, which contains more than just *espace perçu* and *conçu*. Lefebvre’s and Soja’s answer to the *perçu/conçu* dialectic is “a combinatorial and unconfined third choice that is radically open to the accumulation of new insights, an alternative that goes beyond (*meta*) the mere acceptance of the dualized interrogative” (Soja 1996, 65). Foucault’s heterotopia, Lefebvre’s *vécu*, and Soja’s Thirdspace perfectly capture the day-to-day spatial reality of the people of the El Paso region who, as *The Last Conquistador* shows, all inhabit the same physical place that exists only on the condition of it being constantly (re)negotiated and (re)invented. The cityspace of El Paso is a “fully lived space, a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual locus of structured individual and collective experience and agency” (Soja 1996, 11-2; emphasis in the original). Thirdspace paves the way for interpretations of the lived time of human collectivities or societies in a way that is self-aware of the impossibility of having complete or perfect knowledge of all these life stories (Soja 1996, 11-2). Seen in this light, the genre of the documentary can be a fitting medium for the analysis of *espaces vécus* such as El Paso, since both the documentary and Thirdspace are based on the notion that “[there] is too much that lies beneath the surface, unknown and perhaps unknowable, for a complete story to be told” (Soja 1996, 12). Bill Nichols, one of the founding fathers of Documentary Studies, famously stated that documentaries consist of cinematic sounds and images that “enjoy an indexical relationship to what they record” (2008, 34). These sounds and images are, in and of themselves, documents that provide evidence. The documentary itself, however, is “more than evidence” as it is “a *creative treatment of actuality, not a faithful transcription of it*” (ibid., 34-36; emphasis in the original).

As documentaries are “about reality” and “about real people” but, simultaneously, also “tell stories about what really happened” (ibid., 33; emphasis added), one could imply that their study straddles both Film Studies and Journalism Studies. Concepts belonging to (film) narratology often come in handy in Documentary Studies, such as in this case Bakhtin’s heteroglossia. In this context, heteroglossia entails that the narrator of a literary, cultural, filmic, etc. text has to settle for a particular framing of the ideas conveyed there. The narrator can

2 Soja’s spatial concept of Thirdspace is reminiscent of Homi Bhabha’s cultural concept of Third Space, a hybrid state of in-betweenness associated with the postcolonial experience (cf. Bhabha 2004). Both concepts have certainly been linked before and explored together (e.g. Werbner and Modood 2015; Mitchell 1997), also in the context of border films depicting the US-Mexican border (e.g. Haddu 2006; Bellver 2015; Hidalgo 2001; Martínez-Zalce 2010). In this article, however, we focus on the spatial aspects of ‘thirthing’ for the sake of our argument. We do address the (lack of awareness of the) issue of hybridity in the film in another article (cf. Sanchez, Lanslots, and Van Hecke forthcoming)

either choose to frame the narrative with a diverse text, where a bundle of heterogeneous texts are produced by various characters, or a zero text, where the narrator takes on the role of editor of the characters' direct speech (Tjupa 2013). These modes of framing are the extremes of a spectrum, where the diverse text is the most heteroglossic, as it brings together different competing voices, and the zero text is the least heteroglossic, because the narrator transforms the characters' direct speech "as he sees it" (ibid.). In *The Last Conquistador*, the directors of the film John Valadez and Cristina Ibarra are not portrayed as active participants in their documentary. Their presence is implicitly suggested by the fact their interviewees are shown to be addressing someone behind the lens, but Valadez and Ibarra never turn the camera on themselves: they do not make cameo-appearances nor do they rely on voice-overs. The film is a compilation of talking heads, dotted with archival footage, historical dramatizations, stills, and occasional action shots, such as the making of the statue, the confrontation at one of Houser's lectures between the Acoma Pueblo and the New Mexican Hispanic Culture Preservation League, the unveiling of the sculpture, etc. From a purely narratological perspective, *The Last Conquistador* is at the extreme heteroglossic end of Bakhtin's narrative spectrum. The story spills over with all the voices it is trying to contain. The figureheads of the Acoma Pueblo and the League, scholars and writers who support either the former or the latter's point of view, members of the El Paso City Council, the sculptor himself, etc. are all given the opportunity to share their side of the story. The result is a dizzying kaleidoscope of raw, incompatible opinions.

A cathartic conclusion being out of the question in such a heteroglossic Thirdspace, Valadez and Ibarra zone in on John Houser's eye problems and eventual diagnosis of glaucoma—i.e. a progressive disease that, if left untreated, can result in blindness. To capture the metaphorical implications of the sculptor's emerging blindness, the documentary's directors superimpose the audio of Houser's on-camera apology for "[having] neglected the depth of the injury that [Don Juan de Oñate] had done, in history, to the Native American people" (01:00:49-01:00:56) on the footage of one of his doctor's appointments. His apology turns out to be hollow; the documentary reveals that while the statue was eventually inaugurated with the necessary glitz and glam, Anthony Cobos, the only member of the City Council who strongly opposed the statue, was not reelected for another term, and the Acoma are still struggling to make ends meet on their reservation. The illusion of a catharsis is dealt a final blow with the splicing of an unseen sequence into the closing credits of the film. Houser is depicted to be working on the maquette of a new sculpture: a pre-Columbian Puxteca<sup>3</sup>, for which, in Houser's own words, "Oñate was only a warm-up exercise" (01:08:47-01:08:51). Having just delivered the allegedly largest equestrian bronze statue in the world, Houser is now planning an even bigger project—one that, as he seems to imply, will overshadow the controversy of the equestrian statue by its obvious political correctness. It is, after all, to be a statue that "represents a time before either nation [i.e. Mexico and the USA] existed" (01:08:37-01:08:31). The project never materialized, for reasons unknown, but the footage of Houser sharing his project with the camera captures the essence of the issue at the center of the documentary, namely his persistent blindness towards the magnitude and history of the Oñate controversy, of which his involvement was only an blip. Houser's words testify of his complete unawareness that the heteroglossic war of words in which he found himself entangled in was never sparked by his statue; it was only flared up by it. And it is still raging on off-camera. In the meantime, Houser has moved on. It is as if he were the only party involved

3 According to John Houser, the Puxtecas were pre-Colombian traders who, supposedly, lived along the US-Mexican border (01:08:40-01:09:20).

that took heed of the words “to say [the Spaniards] shouldn’t have come, well, they did come, they’re here, get over it” (35:45–35:54), which were addressed to nobody in particular by Maria Conchita Marquez de Lucero, founding member of the New Mexican Hispanic Culture Preservation League. The heteroglossia found in the documentary appears to create and feed the heterotopic nature of the Southwestern communities depicted in the documentary: the many voices cannot seem to find a way to coexist peacefully, but they are simultaneously brought to life *because* of a perceived need to contradict whatever monoglossic truth that circulates out there. It could be argued that the time-space equivalent of this never-ending circular dialectic corresponds to Soja’s notion of the exopolis.

## El Paso the Exopolis

In *The Last Conquistador*, El Paso is depicted to be containing several spaces in one, true to its Thirdspace nature. Houser’s studio (that, as it turns out, is situated in Mexico City), the Acoma Pueblo reservation (which lies, in fact, on the outskirts of Albuquerque), the headquarters of the New Mexican League (in Albuquerque, New Mexico)<sup>4</sup> are all, physically, outside of El Paso. Even the statue itself, which was originally meant to be erected in downtown El Paso, was banished to the outskirts of the border city<sup>5</sup>. Just as El Paso’s voice is depicted to be heteroglossic and lacking a nuclear point of reference, so is the city itself portrayed to have no core, to be a city outside all cities. It is a true incarnation of Soja’s Thirdspace Exopolis, the “city-without-cityness” (2000, 19):

[For] many of the inhabitants of [...] exopolises around the world, everyday living has become increasingly embroiled in the “precession of simulacra,” – in exact copies or representations of everyday reality that somehow substitute for the real itself. We no longer have to pay to enter these worlds of the “real fake” for they are already with us in the normal course of our daily lives, in our homes and workplaces, in how we choose to be informed and entertained, in how we are clothed, erotically aroused, in who and what we vote for, and what pathways we take to survive. The Exopolis itself is a simulacrum: an exact copy of a city that has never existed. (ibid.)

El Paso’s obsession with simulacra is exemplified by the equestrian statue itself. Early on in the documentary, John Houser is heard bringing up memories of his father, who was one of the assistant-sculptors assigned to the Mount Rushmore National Memorial. As archival stock footage of the construction of the monument is rolling, Houser elaborates on his desire to continue his father’s legacy, stating “[Mount Rushmore] was all part of the milieu of [my] childhood [...] so [...] I was not daunted when I began to think of doing big sculptures; to me it is as natural to do a horse that is 36 feet high as it is to pluck a flower” (00:21:17–00:21:35).

4 Albuquerque has a history of contesting its past. Rudolfo Anaya’s novel *Albuquerque* (1992) deals with New Mexico’s glorification of its Spanish heritage (cf. Van Hecke 2014).

5 The statue ended up on El Paso’s airport. It is unclear what the motivation was behind this choice of venue. Some sources refer to the fact that more than \$700,000 granted by the El Paso City Council came from airport revenue funds (Blumenthal 2004). Others suggest the venue was meant to protect the statue from the kind of vandalism to which another Southwestern statue of Oñate had been subjected some years prior (cf. sculptor, is working on 36-foot bronze equestrian statue of Juan de Oñate, Spanish colonizer who founded first European settlements in Southwestern United States; monument is set to be completed and dedicated in 2003 in El Paso, Tex; project has won support of some important cultural figures, but Indian people throughout Texas and New Mexico revile Oñate, whose brutal treatment of Indians has been acknowledged by historians; Houser says he is ‘thunderstruck’ by conflict over his project; photo (MThompson 2002; Romero 2018). Since airports in the US are federal territory, El Paso might have thought that the heavier criminal charges that apply there would deter possible vandals (cf. Hernandez n.d.).

In that context, the question arises whether his equestrian statue is a genuine celebration of El Paso's history. Or are there personal, self-aggrandizing motives behind this endeavor? Houser goes on to explain that Oñate's statue was, in fact, never intended to be as tall as it ended up being. The originally allotted budget for the sculpture, funded with taxpayers' money, came in just under \$200,000. The final cost, however, amounted to nearly \$2 million. As the price of the sculpture dawns on the audience, images of the derelict downtown of El Paso and of the obvious poverty of the majority of its inhabitants seem to suggest that this sum could have been better spent elsewhere.

Houser reveals that a clause in his contract allowed him to keep enlarging the statue as long as he could find funding for it. Footage of a merry fundraiser, where philanthropists from all walks of life are seen to be writing out checks to the project, answers how he managed to raise the money needed to finish his statue. It is not mentioned in the film where this fundraiser is held or where these philanthropists are from, but it is implied that it is somewhere in the larger "exopolitan" area of El Paso. What is so striking about the fundraiser scene in *The Last Conquistador* are the pseudo-historical costumes, presumably mimicking the early modern dress of Oñate's Spanish contemporaries, that some of the attendees are seen to be wearing at the event. The entire sequence provides an example of 'the exopolis' at its finest: a simulacrum with no referent, El Paso is shown to be frantically trying to recover the said (inexistent) referent by surrounding itself with more simulacra. The fundraiser is teeming with obvious efforts to recreate, what seems to be in the minds of the people present at that event, the glorious past of the Spanish ancestors of the Hispanic Southwestern community. Collective amnesia rules that scene as everybody there seems to circumvent the inconvenient truth of the mongrel ancestry of the American Southwest. Valdez and Ibarra cleverly overwrite part of the audio of the fundraiser with a voiceover by Mexican-American El Paso City Council member Anthony Cobos in which he states:

I had that inner conflict because of the blood that runs in my veins is Spanish and Native American. So I'm torn, like most Hispanics should be. They should be really searching their inner souls, in my opinion. (00:34:07-00:34:23)

Cobos' voiceover is followed by Mexican-American writer David Romo's, who seems to imply that this conflict is more than just about ethnicity and ancestry:

You are really commemorating that one group of white people [who] took away the homeland of another group of brown people. Is that really the great vision and the great value that America is founded upon? Conquest? Maybe a lot of people do agree. Maybe this nation is founded on conquest. Maybe America is founded on genocide. In our city Latinos are 80% and whites are 20%, yet the whites still have an enormous amount of power. But unfortunately it is not only just a brown/white thing, because many browns want to be white. It is real complicated. We all have a legacy of both sides, part Indian from one side and part Spanish from another side. That's what we are, you know. And so which side are you going to take? (00:32:52-00:33:52)

Romo's impromptu analysis of the issue at the heart of *The Last Conquistador* draws several parallels with Thomas Nail's border theory and his figure of the migrant (2015). At the center of the debate surrounding the equestrian statue of Don Juan de Oñate is the urge of both the Hispanic and the Native communities of this Southwestern exopolis to prove they have a rightful claim to the place they inhabit. What matters to both parties is the scroll or "toma" that Houser carved into Oñate's hand; it signifies, as Anthony Cobos explains, "a resolution declaring [that Oñate has now] ultimate authority and power and this is all [his] land" (00:32:46-00:32:52). To the Acoma, the statue captures the symbolic moment

they were dispossessed of their ancestral land. To the Hispanics, it is a reminder that “Oñate founded the capital of New Mexico a decade before the Pilgrims ever set foot on Plymouth Rock,” according to writer Lana Harrigan (00:05:43-00:05:50).

Conspicuous by their absence from the entire debate are the descendants of the above-mentioned Pilgrims. John Houser seems to take that role upon him, albeit implicitly. He makes several attempts—e.g. at one of his lectures in the Albuquerque Public Library, at the inauguration of the statue, in the documentary itself—at mediating between Hispanics and Natives, suggesting a certain self-assigned sense of authority and seniority. When he does not succeed in resolving the dispute surrounding Oñate, he moves on to a new, equally polemical project: the Puxteca. According to Nail, Houser’s position in this debate is one of extreme desirability, namely that of “the driver”:

The driver is not necessarily a person but the given point at which the flow [of migrants] intersects with itself. Although the flow is continually changing and moving around the loop, the driver appears to remain in the same place. In this sense, the driver absorbs the mobility of the yoked flow while remaining relatively immobile itself: a mobile immobility—an immobility that moves by the movements of others. (Nail 2015, 28)

The point of departure of Nail’s book *The Figure of the Migrant* is that migrants have been wrongly associated with the nation-state and, therefore, with stasis. However, the figure of the migrant, which is “a political concept that identifies the common points where these figures are socially expelled or dispossessed as a result, or as the cause, of their mobility” (2015, 11), precedes and will survive the concept of the nation-state because of its intrinsic mobility. Hence Nail’s choice of the term kinopolitics—i.e. the politics of movement—for his theory of the border.

To call a Native American a “migrant” in the US might sound paradoxical but Nail’s definition of the term includes both “empirical migrants in the world *and* a more abstract social relation” (2015, 16; emphasis in the original). Society as a social construct has always been moved and remodeled according to social flows of migrants; in this sense, all social actors are migrants. That being said, “[if] all of social reality is comprised of continuous flows, junction explains the phenomenon of relative or perceived stasis” even though “this relative stasis is always secondary to the primacy of the social flows that compose it” (2015, 27). Junctions, like flows, are social constructs, “points of relative stability in a sea of turbulence” (2015, 28). The position to which all elements of society ultimately aspire is that of the driver. It is unclear whether junctions create drivers or whether it is the other way around, but what is certain is that both concepts go hand-in-hand. As society is a continuous vortex of mobility, perceived immobility is the only seemingly secure state to which every social actor aspires. The scene of the confrontation between the League and the Acoma Pueblo at John Houser’s lecture in the Albuquerque Public Library perfectly encapsulates Nail’s theory. Because of the tacit agreement of all parties involved of Houser’s status of “driver,” the sculptor is put in a position where he feels called upon to calm both sides down and “[absorb] the mobility of the yoked flow while remaining relatively immobile” (2015, 28). Houser himself, in the role of Anglo spokesperson, does not need calming down; his social position is one of security and desirability. If the goal of the statue was to celebrate the nation’s forgotten Spanish heritage, it only ended up confirming the persistent sociocultural and economic supremacy of the Anglo-Saxon forefathers of the USA.

## The Last Conquistador's Metadiscourse

Much of the kinopolitical content of *The Last Conquistador* could apply to the larger socio-cultural environment in which it was produced. As an independent documentary, i.e. a documentary that was neither commissioned by a third party nor produced by a single institution (cf. Chattoo et al. 2018), *The Last Conquistador* had to be acquired in order to be distributed. Eventually, it was picked up by POV<sup>6</sup> and broadcast nationally in the US by PBS<sup>7</sup> in 2008. Because POV documentaries are independently made and broadcast by a publicly funded medium, a close reading of their texts invites a contextual, metadiscursive analysis of their contents also.

Being a documentary about how publicly funded art can be used in a way that does not benefit nor correctly portray the public in its entirety and diversity, *The Last Conquistador* became a publicly funded artefact itself when it was acquired by POV and broadcast nationally by PBS<sup>8</sup>. It must be asked, then, whether Valadez and Ibarra managed to solve the dilemma of whether it should be possible or desirable to be remunerated for a public service—a question they, themselves, raise in their documentary. The answer may lie in the opening credits of the documentary, where the affiliations of the documentary and its many sponsors are mentioned. Surprisingly enough, it appears that *The Last Conquistador* was co-produced and co-presented by parties whose interests, in the documentary at least, seemed irreconcilable: ITVS, LPB, VMM, and KERA<sup>9</sup>.

6 POV is an acronym of the cinematic term point of view. POV is a PBS showcase of independent documentaries that first aired in 1988.

7 PBS stands for Public Broadcasting Service.

8 A POV acquisition spans a period of four years, during which POV is legally bound to broadcast the acquired documentary at least once and maximally 6 times on national television Impact and Innovation in Public Interest Media", "publisher": "Massachusetts Institute of Technology", "publisher-place": "Boston, MA", "genre": "M.Sc.", "source": "Zotero", "event-place": "Boston, MA", "abstract": "Public interest media organizations are increasingly interested in experimenting with interactive and participatory approaches to documentary storytelling enabled by digital technologies. However, due to the experimental nature of these interactive documentaries, it is not yet clear whether the more active user engagements they require translate into outcomes like sustained attention, greater narrative comprehension, enhanced learning, empathy or civic engagement—never mind larger societal impacts like improved public discourse, behavior change or policy change. The shifting definitions and measures of complex, multi-dimensional concepts like “engagement” and “impact” is a challenge for public interest media organizations migrating to digital platforms—particularly at a time when audience activities have become far more transparent and funders place greater emphasis on “data-driven” impact measurement.”, "URL": "https://cmsw.mit.edu/wp/wp-content/uploads/2016/06/291106711-Sean-Flynn-Evaluating-Interactive-Documentaries-Audience-Impact-and-Innovation-in-Public-Interest-Media.pdf", "language": "en", "author": [{"family": "Flynn", "given": "Sean Peter"}], "issued": {"date-parts": [{"2015}]}], "schema": "https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json"} (cf. Flynn 2015). The reach of a POV documentary is impressive. According to PBS's most recent Nielsen ratings, over the course of a year, 80% of all U.S. television households—nearly 200 million people—watch PBS, which breaks down to 90 million people a month watching their local PBS stations (“Overview” n.d.). Most importantly, a nationwide study confirmed for the 15th consecutive year that PBS and its member stations are rated #1 in public trust among nationally known institutions, before digital platforms, courts of law, commercial cable tv, newspaper publishing companies, social media, federal government, and congress—in that order (“Trust Brochure” 2018). POV does not currently have up-to-date audience numbers, but a 2007 study by the Center for Media and Social Impact mentions that, at the time, POV averaged 1-1.2 million households per broadcast premiere and that through broadcast, online, community outreach, and communications and marketing efforts they reached over 20 million people (Abrash 2007).

9 LPB stands for Latino Public Broadcasting, VMM for Vision Maker Media (formerly Native American Public Telecommunications). KERA is the name of the Public Broadcasting Service member station that services North Texas. LPB and VMM, as well as the Center for Asian American Media (CAAM), Black Public Media (formerly the National Black Programming Consortium), and the Pacific Islanders in Communications (PIC) are all National Minority Consortia. They are non-profit organizations, primarily funded by the Corporation for Public Broadcasting (CPB), that aim to “[create] an awareness of the value of public media among communities which have historically been untapped by public tele-

The El Paso City Council chose a zero text for their piece of public art: Houser functioned as the statue's narrator-cum-editor who transformed the direct speech of the parties concerned as he saw fit (cf. Tjupa 2013). On the other hand, Valadez and Ibarra ensured *The Last Conquistador* itself would be as heteroglossic as possible. On-camera, the directors' aesthetic choice to prioritize talking heads and to remove themselves from the story suggests that their documentary's primary purpose is to preserve the disparity of voices involved in the dispute recorded by their lens<sup>10</sup>. Off-camera, the directors were given the seal of approval and the necessary financial, political, and ideological backing by the curators of Latino, Native American and North-Texan public television—i.e. the televisual representatives of the three groups that, in the documentary, were unable to agree on what kind of historical narrative they should underwrite. As mouthpieces of different communities across the US, these non-profit organizations did manage to come together in the end to support and air a delicate film dealing with a sensitive topic for the sake of the public interest (cf. Perlman 2016; Mccauley et al. 2016). Unlike public art, *The Last Conquistador* suggests by its very existence that public broadcasting remains the last bastion of the general public's welfare, where both federal and private resources<sup>11</sup> are still being put to use in a way that can benefit the public at large.

As academic and documentary filmmaker Edwin Martinez states in "Navigating the River: The Hidden Colonialism of Documentary," it is the (independent) documentary filmmakers' onus to "check themselves' and work to deeply understand what story they are telling, and why they are telling it" (2016, n.p.). That onus has always been the *sine qua non* of the "duty-genre" that is public television and, by extent, public art as well (Winston 2000, 40). Due to shrinking governmental funding, the approaching end of net neutrality, and other circumstances outside of their control (cf. Burri 2015), public television services worldwide find themselves ever more forced "to become more like other businesses" (Winston 2000, 40). The fact that independent documentary makers such as Valadez and Ibarra have, so far, been able to withstand the pressures of today's market can be partially attributed to institutions of the likes of POV, ITVS, and the National Minority Consortia. Their existence, however, is hanging by as thin of a thread as that of the artists they fund<sup>12</sup>.

vision" ("About Us" n.d.). KERA, on the other hand, is the ensemble of local tv stations in North Texas. Finally, ITVS is an independent and non-profit service of the Corporation for Public Broadcasting whose programs aim to "enrich the cultural landscape with the voices and visions of underrepresented communities and reflect the interests and concerns of a diverse society" ("Mission" n.d.).

10 It must be added that after *The Last Conquistador* was aired on national television the New Mexican Cultural Preservation League turned against Valadez and Ibarra. They even went so far as to call for a boycott of *The Last Conquistador* ("News Letter" n.d.).

11 In the US, public television is only partially funded by the federal government. The largest portion of PBS's resources actually comes from contributions made by private underwriters and subscribers (cf. Mccauley et al. 2016; Perlman 2016). This is why most PBS programs end their acknowledgements with the iconic phrase "made possible by viewers like you."

12 See, for example, <http://blog.newday.com/?tag=pbs-national-listening-tour>. In this blogpost by the distribution company *New Day Films*, a detailed account is given of the 2015 National PBS Listening Tour, organized to "[solicit] input on the place of indie film on public television" ("PBS National Listening Tour" n.d.). The listening tour was PBS's response to accusations of "lessening their commitment to independent film" (ibid.).

## REFERENCES

### Bibliography

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1983.

Bellver, Pilar. "El Desierto Habitado: Bajo California, de Carlos Bolado, y La Redefinición Del Paisaje Fronterizo En El Cine Mexicano Contemporáneo." *Hispanic Research Journal* 16 (1) (2015): 65–85. <https://doi.org/10.1179/1468273714Z.000000000112>.

Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. Second Edition. London & New York: Routledge, 2004.

Blumenthal, Ralph. "Still Many Months Away, El Paso's Giant Horseman Keeps Stirring Passions." *The New York Times*, January 10, 2004. <https://www.nytimes.com/2004/01/10/us/still-many-months-away-el-paso-s-giant-horseman-keeps-stirring-passions.html>.

Burri, Mira. *Public Service Broadcasting 3.0: Legal Design for the Digital Present*. Routledge Research in Media Law. Oxford ; New York: Routledge, 2015.

Chattoo, Caty Borum, Patricia Aufderheide, Kenneth Merrill, and Modupeola Oyebolu. "Diversity on U.S. Public and Commercial TV in Authorial and Executive-Produced Social-Issue Documentaries." *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 62 (3) (2018): 495–513. <https://doi.org/10.1080/08838151.2018.1451865>.

Flynn, Sean Peter. "Evaluating Interactive Documentaries: Audience, Impact and Innovation in Public Interest Media." M.Sc., Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2015. <https://cmsw.mit.edu/wp/wp-content/uploads/2016/06/291106711-Sean-Flynn-Evaluating-Interactive-Documentaries-Audience-Impact-and-Innovation-in-Public-Interest-Media.pdf>.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces (1967)." In *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, translated by Michiel Dehaene and Lieven De Caeter, 14–29. London & New York: Routledge, 2008. <https://doi.org/10.4324/9780203089415>.

Haddu, Miriam. "Welcome to Tijuana ...': Space, Place and Identity in Maria Novaro's El Jardín Del Eden." *Journal of Romance Studies* 6 (3) (2006): 103–16.

Harrison, Rodney. "Multicultural and Minority Heritage." In *Understanding Heritage and Memory*, edited by Tim Benton. Manchester: Manchester Univ. Press, 2010.

Hernandez, Hector H. n.d. "The Battle of Acoma & The Foot Conspiracy." *Juan de Oñate* (blog). Accessed May 5, 2019. <http://txhistjuandeonate.weebly.com/the-battle-of-acoma-the-foot-conspiracy.html>.

Hidalgo, Margarita. "Spanish Language Shift Reversal on the US-Mexico Border and the Extended Third Space." *Language and Intercultural Communication* 1 (1) (2001): 57–75. <https://doi.org/10.1080/14708470108668063>.

Martinez, Edwin. "Navigating the River: The Hidden Colonialism of Documentary." *International Documentary Association* (blog). July 19, 2016. <https://www.documentary.org/feature/navigating-river-hidden-colonialism-documentary>.

Martínez-Zalce, Graciela. "The Country within: María Novaro's Border Films." *Journal of Borderlands Studies* 25 (3–4) (2010): 104–19. <https://doi.org/10.1080/08865655.2010.695774>.

Mccauley, Michael P., B. Lee Artz, Deedee Halleck, and Paul E. Peterson, eds. *Public Broadcasting and the Public Interest*. Milton Park: Taylor and Francis, 2016.

"Mission." n.d. ITVS. Accessed June 6, 2019. <https://itvs.org/about/mission>.

Mitchell, Katharyne. "Different Diasporas and the Hype of Hybridity." *Environment and Planning D: Society and Space* 15 (5) (1997): 533–53. <https://doi.org/10.1068/d150533>.

Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford, California: Stanford University Press, 2015.

"News Letter." n.d. Nmhcpl.Org. Accessed June 6, 2019. [http://nmhcpl.org/News\\_Letter.html](http://nmhcpl.org/News_Letter.html).

Nichols, Bill. "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject." *Critical Inquiry* 35 (1) (2008): 72–89. <https://doi.org/10.1086/595629>.

"Overview." n.d. PBS. Accessed March 5, 2019. <http://www.pbs.org/about/about-pbs/overview/>.

Paetzold, Christopher. "Singing Beneath the Alhambra: The North African and Arabic Past and Present in Contemporary Andalusian Music." *Journal of Spanish Cultural Studies* 10 (2) (2009): 207–23. <https://doi.org/10.1080/14636200902990711>.

"PBS National Listening Tour." n.d. *New Day Films* (blog). Accessed June 6, 2019. <http://blog.newday.com/?tag=pbs-national-listening-tour>.

Pérez, Frank G. "Mensaje para la Justicia Social: Juan de Oñate y la lucha por la representación cultural chicana en el arte público." *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 16 (32) (2007): 96–119.

Perlman, Allison. *Public Interests: Media Advocacy and Struggles over U.S. Television*. New Brunswick: Rutgers university press, 2016.

Romero, Simon. "Statue's Stolen Foot Reflects Divisions Over Symbols of Conquest." *The New York Times*, January 20, 2018, sec. U.S. <https://www.nytimes.com/2017/09/30/us/statue-foot-new-mexico.html>.

Sanchez, Alexandra J., Inge Lanslots, and An Van Hecke. forthcoming. "The Last Conquistador of El Paso, Texas: Valadez and Ibarra's Documentary Portrait of a Paradigmatic City." *JLIC*.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.

— *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Thompson, Ginger. "As a Sculpture Takes Shape in Mexico, Opposition Takes Shape in the U.S." *The New York Times*, January 17, 2002, sec. World. <https://www.nytimes.com/2002/01/17/world/as-a-sculpture-takes-shape-in-mexico-opposition-takes-shape-in-the-us.html>.

Tjupa, Valerij. "Heteroglossia." In *The Living Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert, 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/68.html>.

Toombs, Hannah. "Road to Rebellion: From Acoma to the Pueblo Revolt." PennState University Libraries, 2015. [https://www.academia.edu/25141045/ROAD\\_TO\\_REBELLION\\_FROM\\_ACOMA\\_TO\\_THE\\_PUEBLO\\_REVOLT](https://www.academia.edu/25141045/ROAD_TO_REBELLION_FROM_ACOMA_TO_THE_PUEBLO_REVOLT).

Trujillo, Michael L. "Oñate's Foot: Remembering and Dismembering in Northern New Mexico." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 33 (2) (2008): 91–119.

"Trust Brochure." PBS, 2018. [https://bento.cdn.pbs.org/hostedbento-prod/filer\\_public/PBS\\_About/Files%20and%20Thumbnails/PBS\\_TrustBrochure2018.pdf](https://bento.cdn.pbs.org/hostedbento-prod/filer_public/PBS_About/Files%20and%20Thumbnails/PBS_TrustBrochure2018.pdf).

Van Hecke, An. "Hybrid Voices in the Borderlands: Translation and Reconstruction of Mexican Images in Rudolfo Anaya." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 29 (2) (2014): 61–69.

Werbner, Pnina, and Tariq Modood, eds. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism - New Edition*. London: Zed Books, 2015.

Winston, Brian. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute, 2000.

## Audiovisual Material

Valadez, John J., and Cristina Ibarra. "The Last Conquistador." *POV Season 21*. Arlington, VA: PBS, 2008.

# CONTRA NARRATIVAS. ANTROPOLOGÍA VISUAL Y “ACTIVISMO DE LA MEMORIA” EN EL PERÚ

Martha Cecilia Dietrich

María Eugenia Ulfe

*Universität Bern*

Suiza

*Universidad Católica del Perú*

martha-cecilia.dietrich@anthro.unibe.ch, mulfe@pucp.edu.pe

*Submission date: 03/06/2019*

*Acceptance date: 22/07/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 81-105)*

**PALABRAS CLAVE:** Antropología visual, etnografía multimodal, memoria, post-conflicto peruano.

**KEY WORDS:** Visual Anthropology, multimodal ethnography, memory, Peruvian post-conflict.

**RESUMEN:** En los últimos años la antropología social peruana ha visto un incremento de la producción audio-visual y de trabajos artísticos dentro de la disciplina, que van desde los análisis escritos que incorporan el arte y la artesanía (Bernedo 2011; Gonzales 2011; Ulfe 2014; Yezer y Del Pino 2014) a proyectos fotográficos (Poole 2010; Figueroa 2012), películas de no ficción (Dietrich 2015, 2017; Malek 2016), museos virtuales (por ejemplo: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>) y blogs en línea, tales como <https://heedersoto.wordpress.com/>. En este artículo identificamos los caminos que la antropología visual (AV) está tomando en el país, a fin de analizar cómo estas formas están reinventando la antropología social como un campo analítico y metodológico. Además, aprovechamos la oportunidad para discutir el valor, internacionalmente desconocido, de los trabajos de antropólogos dentro y fuera del Perú.

**ABSTRACT:** Peruvian social anthropology has been recently subjected to an increase of audio-visual production and of artistic works within the discipline, ranging from written analyzes that incorporate art and crafts (Bernedo 2011; Gonzales 2011; Ulfe 2014; Yezer and Del Pino 2014) to photographic projects (Poole 2010; Figueroa 2012), non-fiction films (Dietrich 2015, 2017; Malek 2016), virtual museums (i.e.: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>) and online blogs, such as <https://heedersoto.wordpress.com/>. In this paper, we identify the paths that visual anthropology is taking in the country, in order to analyze how these pieces are reinventing social anthropology as an analytical and methodological field. Besides, we also discuss the value, internationally unknown, of anthropologists works inside and outside Peru.

## Despertando a la bella durmiente

Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval (2009) alguna vez se refirieron a la antropología social peruana como una bella durmiente que—en su estado normal—solo podía ser descrita como “fragmentada, exclusiva, desigual, abandonada y desconfiada” (151). Analizando su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX, identificaron la modernización neoliberal como una de las principales causas de esta situación. En las décadas de 1940 y 1950, las universidades públicas fueron instituciones académicas altamente productivas, con vínculos y apoyo internacional establecido. Durante los años del gobierno militar, desde fines de la década de 1960 hasta fines de la década de 1970, las universidades nacionales experimentaron una súbita caída del gasto público y el incremento de la radicalización de profesores y estudiantes, lo cual condujo a la masiva migración de docentes de las instituciones de educación pública a las Organizaciones no Gubernamentales (ONGs) y al sector privado (Degregori y Sandoval 2009, 91). El resultado de más de tres décadas de inestabilidad política fueron la carencia de recursos, la mayor privatización, los ajustes institucionales y curriculares y la continuación de las desigualdades sociales en el acceso a la educación. El presidente Alberto Fujimori (1990-2000) introdujo las políticas neoliberales en el sector educación de la mano con la retoma del poder y el control político de las universidades, lo cual consolidó un proyecto autoritario que sería denominado “modernización académica” (Degregori y Sandoval 2009, 101). A pesar de los contratiempos institucionales, las ciencias sociales en general y la antropología social en particular, han reflejado la radical transformación social ocurrida en el país debido a la violencia política, a las políticas neoliberales y a la emergencia de políticas indígenas. Estos desarrollos han moldeado la investigación de la antropología peruana, la cual continúa constituyendo una comunidad académica de pensadores críticos, quienes están profundamente involucrados con la realidad social y política del país. Degregori y Sandoval (2009, 155-163) concluyen que al desafiar los mitos que dividen la comunidad académica en Lima y en el resto del país, al promover debates, al forjar vínculos internacionales, y al participar en la democratización de las instituciones, la bella durmiente puede ser despertada. Estamos convencidas de que este proceso ha comenzado.

Hay más que decir acerca del paisaje institucional altamente politizado de la academia peruana, sobre las brechas entre las universidades públicas y las privadas, y sobre el tipo de

proyectos de investigación que reciben apoyo institucional y tienen acceso a los recursos. Sin embargo, por el propósito de este artículo, solo nos enfocaremos en el lugar de la antropología visual dentro de una comunidad de personas y de ideas que son inevitablemente moldeadas por su ambiente socio-político y sus compromisos.

La única sede institucional de la antropología visual peruana está en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), la cual es una de las principales universidades del país, particularmente en las investigaciones en ciencias sociales (Arispe-Bazán 2016). El programa de maestría en Antropología Visual fue creado el 2009 por Gisela Cánepa y Alonso Quinteros y cuenta con catedráticos que fueron inicialmente formados en métodos audio-visuales, como parte del Instituto de Etnomusicología<sup>1</sup>. Con sus cuatro áreas centrales de investigación—documental etnográfico, medios interactivos y tecnología, arte, memoria y cultura material, performance y antropología sensorial<sup>2</sup>—este programa abrió espacio a la experimentación en la metodología audio-visual y la teoría que busca explorar la imaginación visual y la cultura en el Perú contemporáneo (Cánepa 2011). Graduados del programa han montado cursos individuales y talleres sobre cómo incorporar la antropología visual en la currícula, por ejemplo, en los departamentos de antropología de las universidades como la San Antonio Abad del Cusco y la San Agustín de Arequipa. Sin embargo, prevalece una escasez de investigadores y de recursos, lo que dificulta la creación inmediata de programas. A pesar de la creciente accesibilidad a los medios tecnológicos al proceso de producción—sea para películas, proyectos que tienen que ver con sonido, o proyectos fotográficos—se requiere de una extensa infraestructura y de un respaldo financiero continuo para que el trabajo satisfaga los niveles de calidad requeridos por los festivales internacionales de cine y otras plataformas mediáticas. No obstante, los profesionales ubicados en las diferentes instituciones académicas en el país están trabajando para establecer plataformas y audiencias locales que puedan estimular un diálogo continuo. Además, han incorporado, de modo creativo y significativo, la teoría y los métodos audiovisuales en sus trabajos, algunos de los cuales hemos incluido en este ensayo.

La antropología social peruana está muy enfocada en los asuntos político-sociales del país, los cuales no son demasiado distintos de los de otros países de la región. Los temas de investigación prevalecientes incluyen conflictos sociales sobre la tierra y la explotación de los recursos naturales, cambio climático, territorio y desarrollo, pobreza y desigualdad, movimientos sociales y de derechos humanos, temas de pueblos indígenas, cultura popular y mediática, así como la memoria social de la guerra y el conflicto, solo para nombrar unos cuantos. Aquí nos enfocaremos en el tema de la memoria social, más específicamente el que nos referimos como “memoria del post-conflicto”, un campo de investigación que estudia los diferentes—y a menudo polarizantes—modos en que la gente recuerda el conflicto armado interno peruano (1980-2000). El ensayo se enfocará en la cuestión de cómo el conflicto armado ha moldeado el campo de la antropología social en general y, más específicamente, cómo la antropología visual ha contribuido a una visión más diferenciada sobre las complejidades metodológicas, estéticas y políticas de un pasado que continua siendo impugnado y contestado.

Además de ser nuestra propia área de especialidad, la *memoria del post-conflicto* es un interesante terreno para hablar acerca del desarrollo de la antropología visual en el Perú por dos razones. Primero, porque es un campo que ha preocupado a los antropólogos sociales desde 1970 y, por lo tanto, nos permite analizar una larga y continua producción de textos, imágenes, material cultural y películas que indican el cambio de paradigmas epistemológicos en

1 Maestría en Antropología Visual, Escuela de posgrado, PUCP.

2 Para más información, ver: <http://posgrado.pucp.edu.pe/maestria/antropologia-visual/>

el uso de los medios audio-visuales como instrumento de investigación. Segundo, porque el campo de estudio de las memorias del post-conflicto también muestra cómo la investigación sobre las narrativas de la violencia y la guerra ha reunido tres prácticas aparentemente contradictorias, pero, en nuestra opinión, complementarias: el arte, el activismo y la reflexión académica.

En los últimos veinte años, antropólogos y antropólogas se han comprometido metodológicamente a narrar y comprender la violencia tanto de víctimas como de perpetradores utilizando la tecnología audiovisual para confrontar, provocar, criticar, comunicar y hacer que otros se comprometan emocionalmente. Utilizando textos y medios audiovisuales para explorar y articular sus hallazgos, muchos autores han demostrado cómo los distintos modos de producir conocimiento no sólo transmiten cosas diferentes, sino que también lo hacen de *manera distinta*. Los esfuerzos de los antropólogos por desafiar las narrativas fijas y las historias oficiales a través de las posibilidades y limitaciones de la etnografía multimodal han convertido a la disciplina en un importante campo de resistencia –de ahí el título de este ensayo. Y, sin embargo, hay muchos matices en esta resistencia, que van desde lo que se podría llamar “activismo metodológico” hasta un activismo político más explícito, que esperamos señalar a nuestros lectores a través de los ejemplos que hemos elegido para este texto. Al comenzar nuestro viaje a través del mundo de la antropología visual en Perú, exploraremos las complejidades de trabajar después de veinte años de violencia y conflicto y reconoceremos cómo éstos han creado las condiciones para que los antropólogos se sitúen en la intersección de la ciencia, el arte y el activismo.

## Enmarcando el conflicto armado interno

Entre finales de los años setenta e inicios de los ochenta, Perú experimentó un nuevo “despertar democrático” después de doce años de gobierno militar. Durante el periodo de transición de un gobierno militar a uno civil, el panorama político del Perú enfrentó serias tensiones. Según Alberto Gálvez Olaechea, ex miembro del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, la *Nueva Izquierda* inspirada en el ejemplo de la revolución cubana, estaba convencida de que toda revolución comenzaba con un levantamiento armado y que el país necesitaba una revolución para romper con las viejas formas de la política peruana. Gálvez Olaechea escribió, “todo tenía que ser redefinido y discutido: nuevas formas de hacer política en una democracia, o definir lo que significaba realmente una izquierda peruana” (Gálvez Olaechea 2012, 11-12). El clima de nuevos movimientos guerrilleros en el continente y las profundas desigualdades sociales del Perú inspiraron el surgimiento de facciones radicales entre los partidos de izquierda, las que luego se transformaron en lo que hoy conocemos como el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), inspirado en el maoísmo, y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), cuya ideología derivó de las ideas socialistas de la Revolución cubana.

En 1980 Sendero Luminoso declaró una “guerra popular” contra el Estado peruano. Asentado en Ayacucho y con el apoyo inicial de ciertos sectores de la sociedad campesinos y urbanos, Sendero Luminoso percibió al Estado como un enemigo del pueblo, que era necesario aniquilar para abrir espacio a un nuevo orden (Starn 1995; Stern 1999; Degregori 2000a, 2010). Con el apoyo de maestros provincianos y de sindicatos docentes, Sendero Luminoso tuvo acceso a las comunidades rurales, donde llevaron a cabo campañas para educar a los campesinos en *escuelas populares*. Allí instruyeron a pobladores de comunidades en la ideología marxista-leninista-maoísta-pensamiento Gonzalo y aprovecharon el sentimiento

de insatisfacción y enojo por la injusticia social, al tiempo que se mantenían alejados de otros grupos de izquierda y/o comunistas (Portocarrero 2012).

Cuatro años después de la declaración de guerra de Sendero Luminoso, en 1984, el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, un grupo guerrillero más urbano, también inició una lucha armada contra el Estado. A diferencia de Sendero Luminoso, el MRTA se identificó con el estado-nación existente, pero vio la necesidad de cambios sustanciales en él. Según el estatuto de su partido de 1981, entendían la liberación social y la igualdad nacional, como soluciones ideológico-políticas a una democracia impregnada de fragmentación social, represión política y persecución. Su apropiación simbólica de la bandera peruana y la creación de un nuevo himno nacional, expresaban esta relación antagónica con el Estado-nación (Manrique 2014, 64). La violencia política era considerada una herramienta para el logro de un proyecto global antiimperialista, junto a gobiernos revolucionarios como el de Cuba y a otros movimientos militantes de la región, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Chile, o el Movimiento M-19 en Colombia, con los que mantuvieron estrechos vínculos. A pesar de las diferencias fundamentales entre ambos grupos subversivos, que incluía la visión política, la estrategia militar y la ideología (de género), los políticos y los principales medios de comunicación no se han esforzado por distinguir entre ambas organizaciones, que hoy son recordadas como meros grupos terroristas. Sin embargo, hay mucho que aprender de la diversidad de las organizaciones políticas de la época, así como de la forma en que sus legados han moldeado el panorama político actual.

En los veinte años del conflicto armado interno peruano (1980-2000), tres distintos presidentes respondieron a los subversivos, al mando de las fuerzas estatales, la policía y las unidades paramilitares clandestinas, para llevar a cabo una brutal campaña contrainsurgente que duró hasta el año 2000, cuando finalmente cayó el gobierno cada vez más autocrático y corrupto de Alberto Fujimori (Degregori 2000; Burt 2007). Con alrededor de 70.000 muertos y casi 500.000 personas obligadas a dejar sus hogares y emigrar a las ciudades de la costa, la internacionalmente reconocida Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) declaró este conflicto como el más largo y costoso en términos de víctimas humanas, migración forzada y pérdidas materiales desde la fundación de la república en 1821 (CVR 2003 y 2004). Además, la CVR determinó que las fuerzas estatales eran responsables del 37% de las muertes del conflicto, así como de las violaciones sistemáticas de los derechos humanos, incluidas la tortura, las desapariciones forzadas, la violencia sexual y el vandalismo; sin embargo, la mayoría—el 54%—de las muertes infligidas se atribuyeron a Sendero Luminoso<sup>3</sup>. Cuando Sendero Luminoso comenzó a perder el control de sus territorios desató una violencia sin precedente, como lo describen el Informe de la CVR y otras investigaciones (Degregori 1990; Gorriti 1990; Manrique 2002; Portugal 2008, etc.). El castigo violento de civiles, las ejecuciones públicas de los llamados traidores, la represión y el control violento de la población, y la destrucción sistemática de infraestructura clave, volvió contra ellos a la población, mayoritariamente campesina, que inicialmente había apoyado el levantamiento. Los civiles, organizados en comités de autodefensa, se convirtieron en actores clave del conflicto a través de su colaboración con el ejército peruano, y esto fue lo que finalmente llevó al colapso de Sendero Luminoso.

Aquí es donde el conflicto armado peruano difiere significativamente de otros en la región como los de Chile, Argentina y Brasil, donde las dictaduras militares de la época son consideradas las principales, si no las únicas, responsables de la persecución política, las desapariciones forzadas y las ejecuciones extrajudiciales. En este caso, las categorías de “vícti-

3 Al MRTA se le halló responsable del 1.8% de las muertes infligidas durante el conflicto.

mas” y “perpetradores” no pueden asignarse clara y exclusivamente a un grupo específico, ya sean subversivos, fuerzas estatales, comités de autodefensa o incluso miembros individuales de la sociedad civil. Narrar las experiencias vividas ha sido particularmente desafiante para aquellos preocupados por establecer la verdad y la justicia, pues existe entre las categorías lo que Primo Levy (1989) llamó “zonas grises”, que llevan incómodas, peligrosas y silenciadas memorias.

Mientras que la brutalidad era atribuida a la ideología mesiánica de Sendero Luminoso, glorificadora de la violencia y la muerte, el efecto en los discursos públicos, particularmente en la Lima centralizada, fue ocultar e incluso legitimar el uso indiscriminado de la violencia de los agentes del Estado<sup>4</sup>. La complejidad del conflicto, que produjo víctimas y perpetradores de todas partes, se redujo desde el Estado a representaciones simplificadas y polarizadas del pasado, favoreciendo a menudo a las FFAA y a los distintos gobiernos de turno durante los años de violencia (1980-2000). Estas narraciones demonizan a los subversivos y muchas veces también a la población de Ayacucho que buscaban cambios sociales. Esto ha contribuido, además, a intentar silenciar o por lo menos solapar las circunstancias y condiciones sociopolíticas del país.

## Construyendo pasados

Diecinueve años después del final del conflicto, las cuestiones de verdad, justicia y responsabilidad siguen estando en el centro del debate público y jurídico. Escribir la historia del conflicto sigue siendo polémico y la ausencia incesante de algunas voces y perspectivas en los espacios públicos de memoria, provoca un sentimiento de exclusión en la redacción de la historia oficial. Sin embargo, la circulación y distribución enfática de narrativas que compiten entre sí sobre el conflicto en el arte, la literatura, el cine y en diversas plataformas de medios (sociales) responde críticamente a estas ausencias y a las polarizadas representaciones del pasado, lo que sugiere que las memorias del conflicto armado son una parte apremiante del presente sociopolítico del país.

El comienzo del siglo XXI no sólo marcó una transición de un gobierno dictatorial a una democracia, sino también el inicio de una década de justicia transicional y memoria, que Degregori (2015) ha descrito como una “posguerra fallida”, esto es, una posguerra fracasada. Con esta provocadora descripción, critica al Estado por no haber implementado reformas ni iniciado transformaciones institucionales para aportar soluciones al problema de la desigualdad social, que estuvo en la raíz de este conflicto.

En la Academia se habla de la “era de la memoria” o del “boom de la memoria” (Basombrio 2001; Degregori 2003; Hamann 2003; Reátegui 2012), no sólo en Perú sino en toda América Latina. A fines del siglo XX, las sociedades civiles de la región comenzaron a exigir la confrontación colectiva con el pasado violento de sus países: el exterminio masivo de indígenas en el continente, la esclavitud masiva durante el boom del caucho y las desapariciones forzadas de activistas políticos y civiles durante las dictaduras militares en la región, por nombrar sólo algunos. En un momento en que la idea de George Orwell de “hechos alternativos” parece dominar los discursos políticos, las demandas públicas de verdad y justicia parecen más insistentes que nunca. Las formas institucionalizadas de representación de pasados violentos han tenido el difícil papel de reunir las dimensiones políticas, legales y socioculturales de la verdad y la justicia, un proceso en el que los académicos han servido como participantes y/o

4 La ideología de Sendero Luminoso era llamada *Pensamiento Gonzalo*.

evaluadores críticos. En el caso de Perú, la discusión sobre la memoria, la verdad y la justicia ha tomado una forma cultural en la producción de muchas plataformas, performances y repertorios artísticos diferentes, incluso más que los escenarios políticos y los libros de texto. La arena cultural es más propicia que el terreno político. Sin embargo, esto también muestra lo problemático que sigue siendo el campo de la memoria, ya que se compone principalmente de respuestas de la sociedad civil y de políticas estatales contradictorias (Ulfe 2017)<sup>5</sup>.

Sea en comisiones de la verdad, tribunales supremos, museos o archivos, los académicos y artistas han creado espacios para decir la(s) verdad(es). Los especialistas han analizado las circunstancias y condiciones en las que diferentes personas involucradas en los eventos del pasado han elaborado y difundido estos relatos. Sin embargo, los relatos que hablan de los perpetradores como víctimas, o de las víctimas como perpetradores, han tenido poco espacio para articularse públicamente. Estas narrativas desafían las simplificaciones y polarizaciones al complicar el pasado, no necesariamente para aquellos que viven con sus memorias de la violencia y el conflicto, sino para las generaciones futuras que buscan escuchar diferentes puntos de vista de este pasado compartido. El lugar de los medios visuales en este proceso está en el campo de narrar la verdad. Desde el comienzo del conflicto, las personas afectadas por la violencia, los artistas y los investigadores han recurrido a menudo a formas culturales para articular las experiencias de este pasado. Como tal, las producciones (audio) visuales, como en los siguientes ejemplos, han dado fuera política a las formas creativas de expresión. Esta fuerza, legitimada por la pretensión de algunos por decir su propia verdad, a menudo se aparta de las narrativas oficiales o populares que, en última instancia, los desafían. En la siguiente sección, discutiremos el trabajo de la antropóloga social Olga González, quien ha hecho preguntas incómodas sobre la experiencia, a menudo ambigua y contradictoria, de la violencia en una comunidad andina, y ha incorporado métodos y materiales audiovisuales en su enfoque. Aunque su trabajo final no es una pieza audiovisual sino una descripción etnográfica escrita, ha hecho un uso sugerente del método de elicitación visual para mostrar las complejidades de narrar la verdad y el uso de la obra de arte en el recuento de la memoria.

## De la experiencia a la verdad: el arte y la artesanía como enfoque

El pequeño pueblo de Sarhua en los Andes peruanos es conocido por su tradición local de hacer tablas de madera. Originalmente, fueron hechas para ser entregadas como regalos y para ser exhibidas en público. Representaban escenas de la vida cotidiana: familias trabajando el campo, cosechando, criando animales, tejiendo, realizando celebraciones familiares, eventos religiosos y folclóricos (Lemlij y Millones 2004). A principios de la década de 1990, artesanos y artesanas de Sarhua migraron a Lima huyendo de la guerra. El periodista suizo Peter Gaupp encargó a un grupo de estos artesanos/as migrantes que ilustraran las atrocidades que la gente de su comunidad había vivido, utilizando su arte. En Perú el arte tiene una

5 Ha habido una serie de medidas introducidas y apoyadas por diferentes gobiernos. En 2006 se lanzó un programa sobre reparaciones (financieras y simbólicas). Se han dado diferentes procesos judiciales contra los perpetradores (aun cuando pocos han recibido sentencia), y hay varios lugares y monumentos para la memoria como el Lugar de la Memoria, de la Tolerancia e Inclusión Social (LUM). Sin embargo, hay medidas que abogan por una política contradictoria de la memoria. El 24 de diciembre de 2017, el ex-presidente Pedro Pablo Kuczynski concedió el indulto a Alberto Fujimori, condenado por escándalos de corrupción y violaciones a los derechos humanos. Este evento establece un nuevo terreno en el campo de la memoria, ya que el gobierno responde con impunidad a las demandas de reconciliación y reparación. El autor Félix Réategui describe este momento como “el secuestro de la memoria y sus lenguajes”. Véase: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-innecesaria-reconciliacion-felix-reategui>. Sobre el indulto al ex presidente Fujimori también puede revisarse Ulfe e Ilizarbe (2019).

larga tradición como medio para combatir los abusos de poder de las autoridades locales desde la época colonial. Ya en el siglo XVII, Guaman Poma de Ayala describió la brutalidad de los conquistadores españoles en una serie de dibujos, enviados como una carta al rey español Felipe III, para revelar la verdad sobre las prácticas violentas de sus delegados y los impactos que tenían en las culturas locales (Milton 2014, 14)<sup>6</sup>. En el contexto de la guerra interna del Perú, un arte de protesta hecho de artistas populares ha representado la realidad de las víctimas desde principios de los años ochenta. Según Cynthia Milton (2014), estas formas culturales locales de conocimiento “dan testimonio del abandono de las tierras natales y de la desaparición de los seres queridos” (15). La CVR presentó este arte local en relación con su informe final (CVR 2003) en forma de concursos de pintura y dibujo, conocido como *Yuyarisun*, promovido por ONGs de derechos humanos (como Servicios Educativos Rurales) y exposiciones de fotografía como “Para Recordar”, *Yuyanapaq* (2003) a través de las cuales alcanzaron reconocimiento a nivel nacional (Milton 2014, 15).

*Pirqa Causa* significa en quechua “¿A quién culpar?”, y es el título del panel que encargó Gaupp y que describía los principales acontecimientos y escenarios durante el conflicto (González 2011, 142-143). Las representaciones de una vida cotidiana aparentemente pacífica en los Andes se contraponen a las escenas de la preparación de Sendero Luminoso para el inicio de su levantamiento armado (ADAPs paneles 1 y 2). Los siguientes paneles muestran actos de crueldad y corrupción infligidos por las autoridades locales y miembros poderosos de la comunidad. Un panel muestra una escena en la que unos aldeanos ocupan ilegalmente tierras comunales para su uso personal (panel 1, “Comuneros enfurecidos”). Otro panel muestra *Sinchis* (fuerzas especiales de la policía) que atormentan a la población local destruyendo y saqueando sus casas, asaltando su taller comunitario y abusando sexualmente de las mujeres (paneles 2 y 3). Los paneles posteriores muestran la llegada violenta de Sendero Luminoso, a quienes los lugareños identifican como extraños intrusos u *ongoy* (que en quechua Ayacuchano significa “diablo”<sup>7</sup>), que traen mentiras y falsas promesas (panel 5). Se les representa ocupando el ayuntamiento, saqueando tiendas y obligando a los aldeanos a celebrar un desfile a su llegada (paneles 6-8). Después de que los líderes de Sendero Luminoso matan a las autoridades locales (panel 9), la gente de las comunidades, por miedo, ofrece comida y refugio a los subversivos, que reclutan y convierten a los ancianos y jóvenes de la comunidad para su lucha mientras saquean cultivos y ganado (paneles 12-15). Otro panel muestra a miembros de Sendero Luminoso enjuiciando a los “traidores” y castigando a la gente en la plaza principal (panel 16), seguido de intervenciones brutales y enfrentamientos mortales con las fuerzas estatales. Las escenas explícitas revelan los métodos y técnicas de los soldados para matar sistemáticamente a los comuneros (paneles 17-21). Mientras que algunas personas de Sarhua actúan tomando represalias (panel 22), otras deciden abandonar sus hogares para siempre en busca de una vida mejor en otro lugar (panel 24)<sup>8</sup>.

6 La carta de 1615 se titulaba “Nueva Crónica y Buen Gobierno”.

7 O, también traducido como “enfermedad”.

8 Es interesante notar que en el contexto del indulto de Fujimori, las tablas de Sarhua de la colección *Pirqa Causa* estuvieron en medio de un debate político, después de que un congresista acusara a los artistas de “apología de terrorismo”. Por ejemplo, véase: <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-sarhua-mali-sendero-luminoso-arte-noticia-492114>.

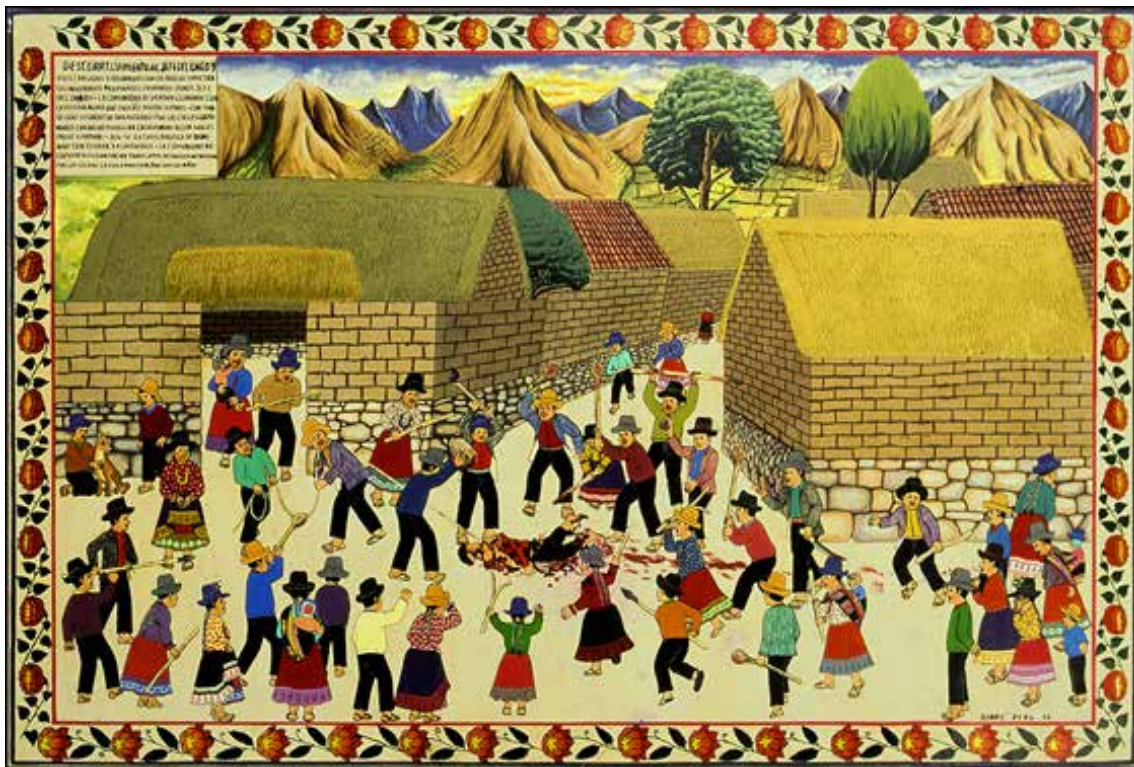


Fig. 1: Tabla ‘Desmembrando al Líder del “Onqoy”’. Serie ¿Pirac Causa? de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, 1992, pintura en acrílico sobre tabla de madera, 80x120cm. Colección: Museo de Arte de Lima, cortesía de Peter Gaupp y Con/Vida- Artes Populares de las Américas. Foto: Beatrice Kuenzi (González 2011, 142-143).

La tabla de arriba muestra al líder de Sendero Luminoso siendo asesinado por los aldeanos de Sarhua después de que se volvieron contra ellos. El texto en la parte superior izquierda dice:

Muy cansada y exhausta de los abusos y maltratos inhumanos cometidos por el líder del “onqoy”, la comunidad acepta eliminarlo utilizando la misma arma con la que enseñó a matar a otros con tanto odio y furia. Fue arrastrado por las calles golpeado con hachas, mazas, hoces, sogas, palos y piedras, con lo que la política de dominación a través del terror y la fuerza fue extirpada, la comunidad recuperó su organización tradicional de origen Inca, después de una vida amarga de muchos años (versión traducida en González 2011, 142).

El texto sugiere una lectura particular de la imagen: los aldeanos de pie contra el agresor final (el diablo). Alternativamente, puede leerse como un grupo de personas que matan colectivamente a un hombre. ¿Pero quién es este hombre? En su libro, González sigue el enrevesado hilo del secreto público del pueblo, que es el asesinato de Narciso Huicho, un hombre de la comunidad y sus asesinos, vecinos y familiares. En comunidades pequeñas como Sarhua, los vecinos se convirtieron en enemigos, lo que subraya la complejidad social de la violencia que se desplegó durante el conflicto. Basándose en un extenso trabajo de campo y utilizando los paneles no para representar sino para explorar lo que sucedió, González examina la relación entre el secreto y la memoria a través de las imágenes. Al prestar atención a los vacíos y silencios, tanto en las historias orales de los sarhuinos como en los paneles, revela la realidad omnipresente del secreto para las personas que han soportado episodios de violencia intensa. Este tipo de representaciones apelan al realismo para mostrar “lo que había pasado”

en su pueblo. Explicando un panel tras otro en conversaciones cercanas con los sarhuinos, revela cómo los secretos públicos convierten el proceso de desenmascaramiento en un modo complejo de decir la verdad. En última instancia, ella argumenta que el secreto público es una manera intrincada de “recordar para olvidar”, una que establece una verdad normativa que hace que la vida sea habitable después de una guerra civil. La tabla es una especie de arte testimonial similar al retablo, que es otra forma de arte ayacuchano que se ha utilizado para enunciar experiencias de violencia (véase Ulfe 2014, 2011).

### **Escenas de lo indecible en el retablo peruano**

El artista y antropólogo Edilberto Jiménez Quispe proviene de una larga línea de pintores y artistas del *retablo* en Ayacucho. Los *retablos* son altares de madera, del tamaño de pequeñas casas de marionetas, en las que se representan escenas con pequeñas figuras. Inicialmente, representaban exclusivamente temas celestiales, pero más tarde, los artistas locales dividieron el espacio. Cortado horizontalmente en dos, el nivel superior está dedicado al mundo espiritual, mientras que el nivel inferior representa el mundo de los seres humanos y la naturaleza. En este sentido, los *retablos* nos permiten explorar cómo se interpreta y organiza el mundo en la cosmología andina (Golten y Pajuelo 2012; Ulfe 2014; Ulfe 2011).

En su libro, Jiménez (2010) cuenta que durante el conflicto él fue responsable de un programa de radio que transmitía huaynos y otras canciones de diferentes partes de Ayacucho. En 1996, viajó a Chungui con el *Centro de Desarrollo Agropecuario-CEDAP* Ayacucho para recopilar canciones y testimonios de los comuneros. Lo que encontró fueron comunidades profundamente heridas por el conflicto y olvidadas por el gobierno. En colaboración con los comuneros comenzó a dibujar esas historias durante las noches.

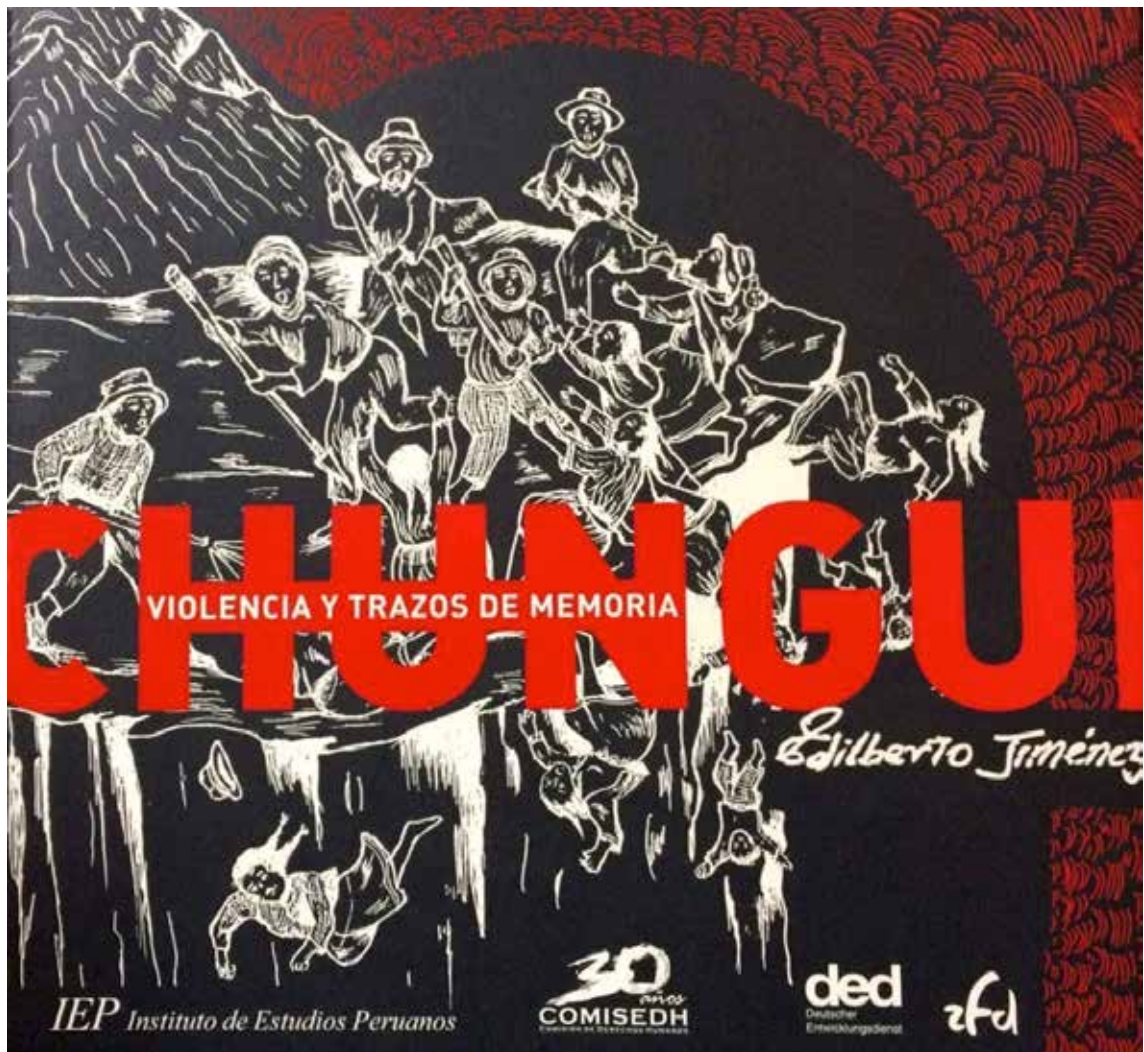


Fig. 2: Portada del libro *Chungui, Violencia y Trazos de Memoria* de Ediberto Jiménez (2ª edición), IEP 2010.

Mucho antes que la Comisión de la Verdad y Reconciliación, los hallazgos de Jiménez revelaron las dimensiones de la violencia perpetrada por Sendero Luminoso y por las fuerzas estatales en un lugar como Chungui en Ayacucho. También realizó el primer recuento independiente de víctimas en esta parte de la región. Lo que sugiere es que el número de muertos superaría con creces las cifras oficiales. Más tarde convirtió sus pinturas en retablos, obras de arte que evocaban el dolor y el sufrimiento de la gente de Ayacucho. En un documental titulado *Chungui, Horror sin Lágrimas* (2009) realizado por el cineasta Luis Felipe Degregori, se compara el arte de Jiménez con el de Poma de Ayala, reconocido por su habilidad y originalidad, así como por expresar las experiencias de las víctimas y los impactos que el conflicto tuvo no sólo en su vida social sino también en su espíritu y alma.

Al colocar juntas las experiencias de violencia con las creencias locales y la cosmología y organización andina, los paneles de Jiménez han servido como “notas de campo”, por así decirlo. Representan datos tanto como ilustran la comprensión de Jiménez de sus conversaciones en el terreno. Los *retablos* son su interpretación de episodios específicos basados en los relatos de los aldeanos que conoció en sus viajes. De este modo, sus *retablos* deben ser enten-

didados no sólo como evocaciones de las experiencias de la gente en Chungui sino también como objetos históricos (Ulfe 2014, 2011). Su multidimensionalidad como objetos históricos, como narraciones visuales y como resultado del análisis antropológico es, en nuestra opinión, lo que los hace tan únicos. En sus retablos, nos introduce en el arte de dibujar y hacer imágenes para transmitir una narración visual del dolor y el sufrimiento. Aquí se utilizan tres métodos y técnicas visuales diferentes, como son la etnografía, el dibujo y el retablo, para expresar lo que es difícil de nombrar: la violencia.

### **Combatir el silencio: memorias sin lugar en el documental etnográfico**

Las víctimas cuentan las historias de los conflictos a los que han sobrevivido, y los antropólogos sociales las incorporan a sus investigaciones prácticas y sus análisis. Sin embargo, las circunstancias y condiciones para contar historias acerca del más reciente pasado violento del Perú, también han abierto nuevas áreas de silencio que—quizás más que nunca—impiden que la sociedad peruana acepte su pasado. Los antropólogos sociales se han vuelto cada vez más conscientes de estos otros recuerdos silenciosos. En estudios realizados con ex-subversivos, los investigadores han encontrado que muchas personas expresan un fuerte sentimiento de injusticia en relación con la historia oficial del conflicto (Dietrich 2015; Gamundi 2010; Theidon 2010; Valenzuela 2011). Para ellos, compartir públicamente sus experiencias es una forma de cuestionar los silencios institucionales que buscan reproducir y asegurar una hegemónica verdad y memoria del conflicto. Los subversivos no son los únicos que tienen esta opinión crítica. Pepe Garrido, general del ejército durante esos años, declaró en una entrevista que “el derecho a la memoria ha sido secuestrado por activistas de derechos humanos” (Lima, 28.02.2012). En efecto, el concepto de “derecho a la memoria” apareció inicialmente con el movimiento de derechos humanos en un momento en que la verdad y la memoria del conflicto era una demanda de la sociedad civil (Basombrío 2001). Con el “derecho a la memoria”, los activistas de derechos humanos apelaron al Estado constitucional para que reconstruyera un pasado que reconociera y, por lo tanto, hiciera justicia a las víctimas del conflicto. Al mismo tiempo, los miembros de las fuerzas estatales se negaron a hablar con los investigadores para proteger la institución para la que habían trabajado y por temor a las consecuencias legales de revelar información confidencial. Por otra parte, los subversivos, en particular los que se encuentran en prisión, eran sospechosos y, por lo tanto, se mostraban cautelosos en cuanto a la forma en que se utilizarán sus testimonios.

La memoria—tal como la concebía el movimiento de derechos humanos—debía servir como medio de justicia para las víctimas del conflicto y catalizar un proceso de recuperación social. Pero este “derecho a la memoria”, reservado a las víctimas-sobrevivientes no les corresponde por su participación en la comisión de actos de violencia. Por esta razón, las historias que no encajan perfectamente en la categoría de víctimas, han sido contadas en una variedad de películas. De hecho, el cine ha sido un medio clave para expresar memorias y perspectivas que divergen de la corriente dominante. Al igual que las películas aquí discutidas, realizadas por o en colaboración con antropólogos sociales, comparten la intención de ampliar las categorías de elegibilidad para reivindicar la verdad y la justicia.

Desde el final del conflicto, diferentes antropólogos sociales han construido algo que pueda llamarse como un “género de la memoria”, utilizando el cine, sea para apoyar a las personas con las que estaban llevando a cabo investigaciones (véanse los ejemplos de Bernedo, Degregori y Soto que se exponen a continuación) o como medio de exploración para mejorar su comprensión de las experiencias de violencia y conflicto (véanse los ejemplos de Gálvez,

Cárdenas, Robin y Dietrich expuestos luego). El cine de no ficción ha tenido una presencia constante tanto durante el conflicto, como después de él, pero el enfoque y el compromiso con este ha cambiado considerablemente en las últimas tres décadas. Mientras que los gobiernos en Lima inicialmente trataron la insurgencia y sus acciones violentas como incidente en el interior, que apenas merecían cobertura mediática (Aguirre y Walker 2017, 223), los periodistas se dieron cuenta cada vez más de la grave amenaza que se avecinaba en los Andes, arriesgando sus vidas para arrojar luz sobre las atrocidades que se estaban cometiendo. Cuando un grupo de ocho periodistas, acompañados por dos guías locales, fueron brutalmente asesinados por miembros de la comunidad de Uchuraccay, una comisión investigadora encabezada por el escritor Mario Vargas Llosa, ganador del Premio Nobel, declaró que los asesinatos habían sido un trágico accidente, cometido sólo porque los lugareños habían confundido a los visitantes con terroristas y sus cámaras con armas (CVR V, 121). Esta historia se convirtió en una advertencia para otros periodistas. Por razones de seguridad, no se les permitió que se informaran directamente, ya que correrían gran riesgo de ser asesinados o desaparecidos (como ocurrió con Hugo Bustíos y Jaime Ayala). Por lo tanto, debieron basarse casi exclusivamente en la información proporcionada por los miembros de las fuerzas armadas y de la policía nacional que apoyaron las declaraciones de la comisión. Sin embargo, investigaciones posteriores revelaron que los *sinchis* u otros pudieron haber estado presentes durante los asesinatos de los periodistas. Surgió la sospecha de que los militares podrían haber sido cómplices de los crímenes de Uchuraccay, en un momento en que las fuerzas estatales habían montado una fuerte ofensiva militar en Ayacucho y regiones adyacentes (Del Pino 2003, 2017; Tipe y Tipe 2015) y es una explicación de por qué las películas sobre el conflicto eran predominantemente ficciones<sup>9</sup>.

Durante el conflicto y poco después de él, mientras periodistas y académicos se preocupaban por revelar la verdad de lo que realmente había sucedido en los Andes, las películas de no ficción realizadas después del conflicto comenzaron a reflexionar sobre cómo la gente estaba aprendiendo a aceptar sus experiencias. Entre estos documentales se encuentran *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas y *Lucanamarca* (2008) de Héctor Gálvez. El director Cárdenas es hijo del líder del MRTA, Peter Cárdenas Shulte, y la película trata de su viaje para conocer a su padre, condenado a veinticinco años de prisión. *Alias Alejandro* es una película testimonial que pone en primer plano la historia de los hijos, la ex-esposa y los parientes de Cárdenas que se exiliaron. Se trata de una película en la que las imágenes del encuentro entre Alejandro y su padre son dibujos animados. La combinación de estas dos formas de narración da un sentido de realismo y, en cierto modo, de veracidad a la película<sup>10</sup>. Mientras tanto, *Lucanamarca* trata de una comunidad afectada en las tierras altas de Ayacucho, que busca hacer el duelo por la muerte de sus miembros, aunque las divisiones entre las partes continúan obstaculizando el camino de compartir el dolor y el sufrimiento. Estos son los primeros ejemplos de cómo los enfoques históricos para entender el conflicto<sup>11</sup> se convirtieron en formas más personalizadas de narración de historias.

9 Ver por ejemplo: *La ciudad de los perros* de Francisco Lombardi (1985), *Boca del lobo* de Francisco Lombardi (1988), *Ni con dios, ni con el diablo* de Nilo Peirera del Mar (1990), *Alias la gringa* de Alberto Durant (1991), *Dios tarda pero no olvida* de Palito Ortega Matute (1997), *Coraje* de Alberto Durand (1999), *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar (2003), *Días de Santiago* de Josué Méndez (2004), *El rincón de los inocentes* de Palito Ortega Matute (2005), y *Vidas paralelas* de Rocío Llado (2008), entre otras.

10 *Alias Alejandro*, *Sybila*, y *Tempestad en los Andes* son tres películas que comparten la idea del viaje como una metáfora para la narración, ver Ulfe (2017).

11 *Estado de miedo, la verdad sobre el terrorismo* de Pamela Yates (2005), *La caída de Fujimori* de Ellen Perry (2005), *Lágrimas de Wayronco* de Jorge Meyer (2007) y *La cantuta en la boca del diablo* de Amanda González (2011), entre otros.



Fig. 3 y 4: Afiches para películas *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas y *Lucana-marca* (2008) de Héctor Gálvez.

La antropóloga visual Karen Bernedo<sup>12</sup>, que fue una de las primeras en completar la maestría en antropología visual de la PUCP, hizo su primera contribución audiovisual casi sin financiamiento. *Tránsito a la Memoria* (2005) es un cortometraje y, como explica en su descripción, un homenaje a las mujeres víctimas de la violencia. Convirtió este proyecto audiovisual en su tesis de maestría, titulándolo *Mamaquilla, Hilos (des) bordados de la Guerra* (Bernedo 2011), y en él se sigue a un grupo de mujeres desplazadas internamente que viven en las afueras de Lima. Estas mujeres no sólo se unen por su pasado, sino también por su lucha por las tierras que ocupan actualmente. Compartiendo la pasión por el tejido, colocan sus penas en un cuidadoso arreglo de telas e hilos. La película explora las narrativas de estas mujeres a través de entrevistas entrelazadas con imágenes de su trabajo colectivo. También sitúa sus historias en un contexto contemporáneo al traer las luchas actuales que enfrentan para tener una casa propia. Bernedo se describe a sí misma como directora y activista social, destacando

12 Ver: <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/accomarca-vive/kbernedo/>

la agenda de sus trabajos, que consiste en combinar la investigación con el trabajo de memoria activa (Malek 2015, 54). Actualmente está preparando un vídeo documental basado en la puesta en escena de los horribles sucesos de Accomarca durante la celebración de los concursos de carnaval en Lima.



Fig. 5: Afiche de la película *Mama Quilla: Los hilos bordados de la guerra* (2011) de Karen Bernedo.

Valerie Robin Azevedo, una antropóloga social que vive en Francia, colaboró con Nicolas Touboul para hacer *Sur le Sentiers de la Violence* (2007), película que compara las diferentes memorias de dos comunidades: Cceroacro y Huancapi. La intervención de los cineastas se reduce al mínimo, mientras que el papel de los narradores es largo y extendido. Esto permite al espectador acercarse a las historias de los narradores, a sus voces y a las expresiones de sus rostros. La película deja al espectador con una impresión muy sensorial, a pesar de que las historias narradas parecen haber sido cuidadosamente curadas en el montaje. La película refleja las complejidades y ambigüedades de las comunidades con diferentes relatos e historias colectivas en proceso de elaboración. Explora los traumas dejados por el conflicto y cómo se están adaptando las prácticas rituales tradicionales para integrarse en las realidades actuales de estas comunidades.

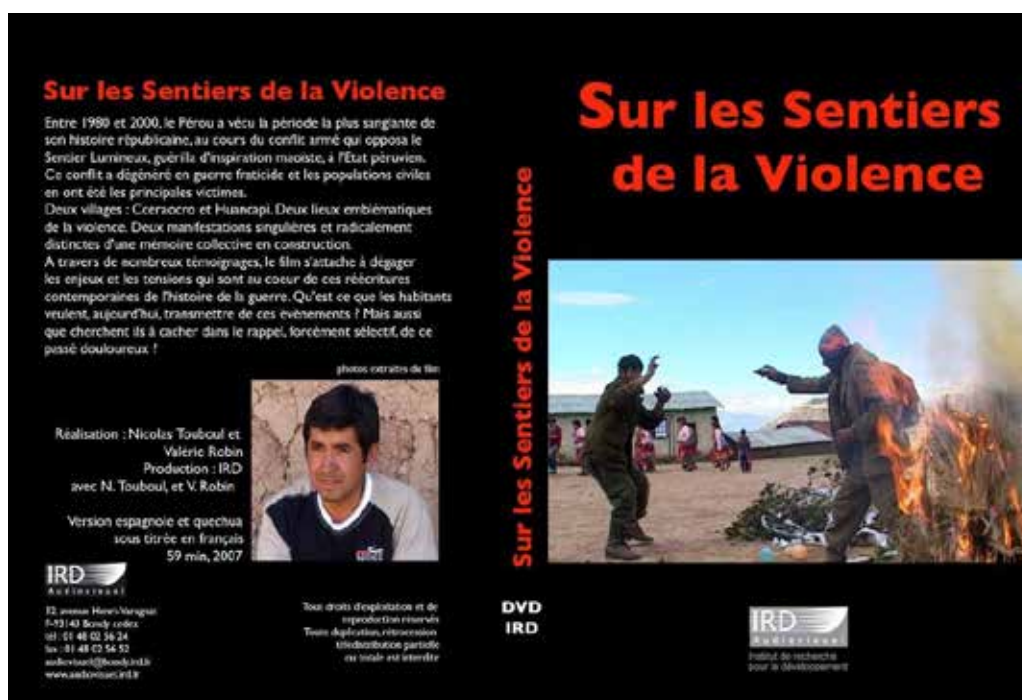


Fig. 6: Cubierta del DVD de la película *Sur les Sentiers de la Violence* (2007) by Valerie Robin.

Estos y otros documentales realizados por, o en colaboración con, antropólogos (visuales), subrayan la existencia de historias que son distintas de las polarizaciones en blanco y negro que son tan prominentes en los discursos públicos. Se trata de personas que, para proteger a sus familias o escapar de la persecución política, se desplazaron entre las diferentes partes del conflicto o encubrieron con qué lado se habían aliado. Los habitantes de las zonas de conflicto negociaron su supervivencia y bienestar con los que apoyaban la insurgencia y con los que luchaban contra ella. Cuándo y con quién hablar y qué decir fueron objeto de una cuidadosa consideración, lo que a veces condujo a la ruptura de las estructuras familiares y sociales, así como de la vida comunitaria. Estas tensiones se reflejan en las historias que se cuentan en estos documentales.

En la película *Entre Memorias* (Dietrich 2015), Martha-Cecilia investiga las prácticas de recordar el conflicto armado interno peruano y cómo la narrativa de la memoria conforma la vida social, política y personal contemporánea de quienes lucharon en diferentes bandos. Es una etnografía tanto audiovisual como textual, de las narrativas y estrategias retóricas y de los diferentes sitios, etapas y plantillas sobre las que se forma la memoria. Dietrich invitó a familiares de personas desaparecidas, mujeres miembros del MRTA en prisión y miembros de las fuerzas del Estado a hacer una película que reflejara sus nociones de este pasado disputado. En este proyecto, ella entiende el cine como un modo de producir conocimiento, tanto etnográfico como analítico, sobre cómo los participantes narran sus experiencias y “hacen memoria” en el Perú post-conflicto. El documental cuenta con tres piezas audiovisuales realizadas en colaboración cuyo objetivo es crear un diálogo entre memorias dispares, cuyo logro sigue siendo difícil de alcanzar.

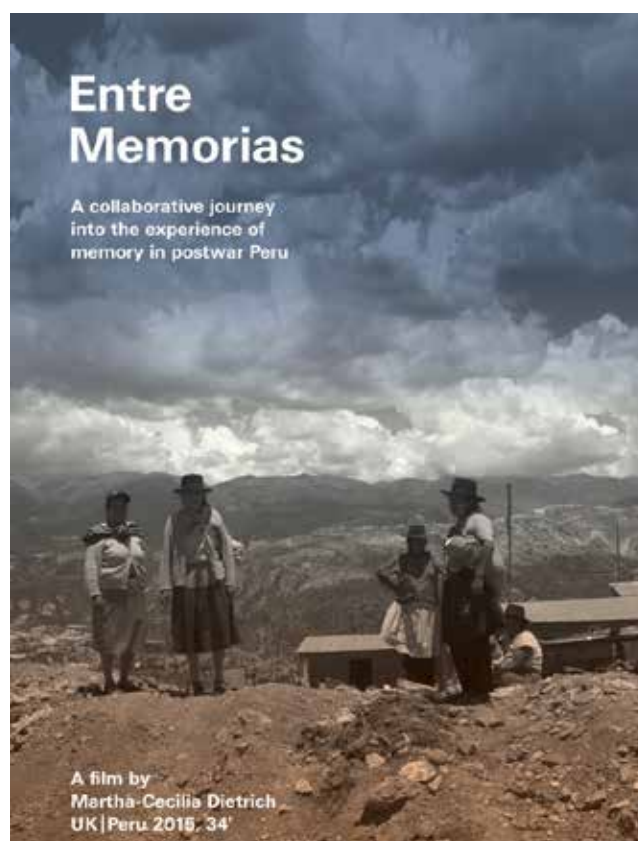


Fig. 7: Afiche de la película *Entre Memorias* (2015) de Martha-Cecilia Dietrich.

La última película de la que hablaremos, *Caminantes de la Memoria* (2015) del antropólogo social y cineasta autodidacta Heeder Soto, es una pieza conmovedora en la que el realizador se posiciona como protagonista y relata su propia historia de terror, incluyendo la pérdida de su padre en el conflicto. Su película es un homenaje preciso y dedicado a las mujeres de ANFASEP, la organización de víctimas más antigua del país<sup>13</sup>. Seleccionamos esta película porque Heeder habla con personas cercanas o que forman parte de su propia historia y vida. Junto a la película de Robin, esta es uno de los pocos trabajos que es principalmente quechua y en la que sus personajes se abren con confianza al cineasta. Aborda la difícil experiencia de la violencia a través de narraciones personales e incorpora los temas de la pobreza extrema y la indiferencia que impregnan el conflicto y sus secuelas. Es un intento de comprender la diversidad de voces reunidas por el cineasta Heeder Soto, que comparte notablemente las experiencias de sus protagonistas.

13 Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos, y Desaparecidos del Perú.

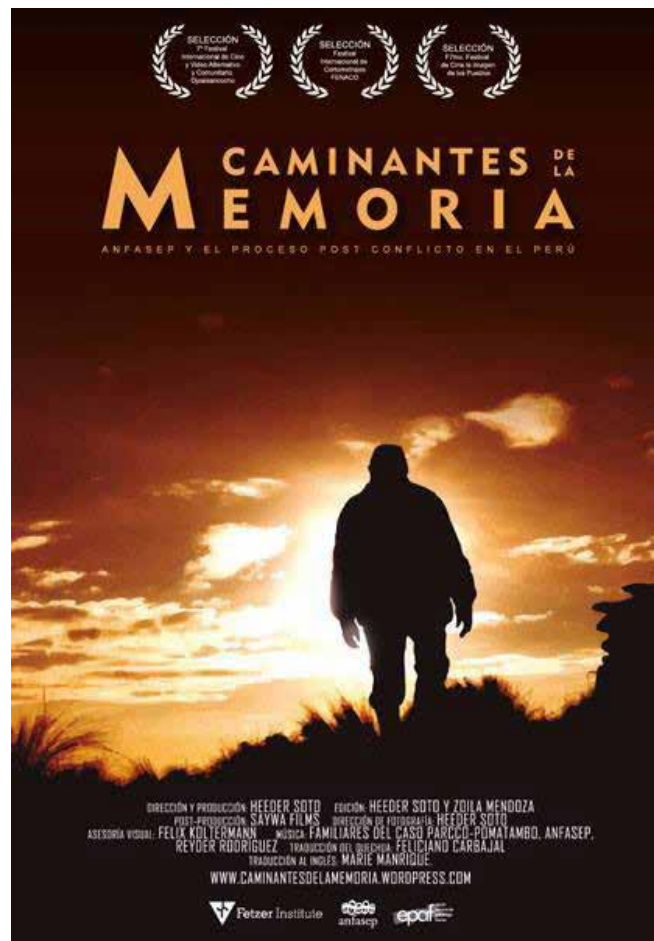


Fig. 8: Afiche de la película *Caminantes de la Memoria* (2015) de Heeder Soto.

Estos documentales y películas han tenido circuitos de exhibición restringidos a espacios urbanos, principalmente universitarios, cine clubes. Salvo algunas películas de grandes realizadores como Palito Ortega, Francisco Lombardi o miembros de Chaski cuyas producciones sí han sido exhibidas en salas a nivel nacional, los documentales principalmente terminan circulando en espacios más reducidos, lo cual muestra también las dificultades propias del contar las historias.

### Sobre la antropología social y el activismo

La investigación antropológica social y el activismo de la memoria en Perú no pueden ser vistos como campos separados. La situación sociopolítica del país, dada su historia de violencia y conflicto, ha tenido un profundo impacto en los investigadores de hoy. De hecho, los estudios de memoria se han convertido en un campo en sí mismo. La Maestría en Antropología Visual de la PUCP ofrece una línea de investigación dedicada al arte, la cultura material y la memoria. La investigación audiovisual en Perú es ciertamente mucho más que el activismo de la memoria, pero este activismo es, sin embargo, una de las motivaciones más fuertes para la realización de artefactos antropológicos audiovisuales. A pesar de la diversidad de campos y metodologías audiovisuales utilizadas por los investigadores de y en el Perú, nuestra preocupación aquí es específicamente con el activismo de la memoria porque es un

campo consolidado que tiende un puente entre las prácticas académicas audiovisuales y los intentos políticos de elaborar la miríada de relatos de la verdad que surge en tiempos de guerra y después.

Durante nuestro panel del festival de cine de la RAI 2017, *Tendencias del cine etnográfico en América Latina*, del cual surgió la iniciativa para este número especial, los panelistas criticaron la programación cinematográfica del festival, ya que de las 44 películas seleccionadas, ninguna fue realizada por un cineasta latinoamericano. De hecho, la mayoría de las películas proyectadas fueron producidas en Europa o en los Estados Unidos, a pesar de que la gente y los lugares de las películas eran de otros lugares. Sin embargo, del catálogo de películas presentadas se desprende claramente que el problema no es la falta de películas presentadas por cineastas latinoamericanos. Algunos argumentaron que las películas presentadas podrían no haber sido “suficientemente buenas” en términos de valores de producción o que podrían haber sido “demasiado políticas” para una audiencia de antropólogos sociales europeos. Esto nos pareció un comentario problemático, ya que muchas de las películas producidas por o en colaboración con antropólogos en América Latina adoptan una postura altamente política, si no activista. Entonces, ¿cuál podría ser exactamente el punto de divergencia?

En nuestra investigación para este ensayo, encontramos un artículo escrito por Penny Harvey en 1993 que discute la relación entre el interés antropológico en la diferencia cultural y la política local (indígena). Aunque la discusión aquí no es sobre la brecha que separa la antropología social de la política local, sino sobre las direcciones divergentes de las prácticas cinematográficas etnográficas en Europa y América Latina, hay similitudes en los argumentos. Harvey afirma que las diferencias entre el cine “local” y el cine etnográfico radican en los significados epistemológicos atribuidos a las prácticas y agendas de determinados tipos de cine. La pregunta importante es si un compromiso antropológico con lo inconmensurable, uno que “reconoce que la diferencia cultural no es simplemente la diferencia de intereses políticos, puede simultáneamente sostener/contener cualquier tipo de compromiso político” (Harvey 1993, 164). La relación antagónica entre los esfuerzos antropológicos y el compromiso político, como concluye Harvey, es el resultado de diferentes semióticas políticas de representación y expresión siguiendo diferentes imperativos epistemológicos.

Sin embargo, nos parece que el argumento podría ir más allá de la semiótica de la representación y de los intereses epistemológicos. La antropología social en América Latina en general, y en el Perú en particular, ha estado muy relacionada, si no activamente comprometida, con los procesos de construcción de la nación, en la búsqueda de un “carácter” o identidad nacional, así como en la crítica de proyectos nacionales/políticos que están muy influenciados por las relaciones históricas de poder y la geopolítica. Lo que significa ser antropólogo social en América Latina y en otras regiones postcoloniales del mundo se basa en gran medida en el compromiso de participar políticamente. Quizás esta divergencia entre los antropólogos formados en América Latina y los formados en los llamados países occidentales comienza por responder a la pregunta de qué es (qué se supone que sea) político y cómo practicar la investigación independiente en tiempos de crisis política. Es de esperar que las obras que elegimos para discutir aquí den una idea de las múltiples formas en que la investigación audiovisual se ha inspirado en la sensación de estar, a la vez, comprometida académicamente e involucrada políticamente. A pesar de la continua inestabilidad y precariedad de los estudiosos de las ciencias sociales y sus instituciones, la investigación sobre el conflicto armado peruano continúa moldeando y complicando los discursos sobre la memoria, que a nuestro entender no son obra de una bella durmiente, sino la de un poderoso guerrero con los ojos bien abiertos.

## Bibliografía

Aguirre, Carlos and Charles F. Walker. *The Lima Reader: History, Culture, Politics*. Durham London: Duke University Press, 2017.

Arispe-Bazán, Diego. "The Making of a Visual Anthropology Program: An Interview with Gisela Cánepa and María Eugenia Ulfe, Pontificia Universidad Católica del Perú". *American Anthropologist* 118(1):172–175, 2016.

Basombrío, Ernesto de la Jara. "Memoria y batallas en nombre de los inocentes". PERÚ: 1992-2001, Special issue, *Revista Ideele*. Lima: Instituto de Defensa Legal, 2001.

Bernedo Morales, Karen. "Mama quilla: los hilos (des) bordados de la Guerra – arpilleras para la memoria." Dissertation manuscript. Pontificia Universidad Católica del Peru, 2011.

Bernedo, Karen. "¡Accomarca vive! Una escenificación para la memoria y la justicia". <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/accomarca-vive/kbernedo/> (accessed 19 May, 2019), 2015.

Buntnix, Gustavo, and Gabriela Germana. *Exhibition 'Éxodo, Llaqta Puchukay': historias de migraciones y violencia en las pinturas de Sarhua*. Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Lima: Municipalidad de Lima, 2012.

Burt, Jo-Marie. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru: Silencing Civil Society*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Cánepa, Gisela. *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación). *Informe final de la comisión de la verdad y reconciliación*. Tomo I-VIII. Lima: CVR, 2003.

CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación). *Hatun willakuy: Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación, Perú*. Lima: CVR, 2004.

Degregori, Carlos Ivan. *Fatal Attraction: Peru's Shining Path*. NACLA Report on the Americas. Lima: North American Congress on Latin America, 1990.

Degregori, Carlos Ivan and Pablo Sandoval. *Antropología y antropólogos en el Perú: la comunidad académica de ciencias sociales bajo la modernización neoliberal* (Vol. 33). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Degregori, Carlos Ivan. "Discurso político, y violencia política en Sendero Luminoso". *Bulletin de l'institut francais d'études andines* 29 (3): 493–513, 2000a.

Degregori, Carlos Ivan. *La década de la antipolítica: Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimir Montesinos*. Serie "Ideología y política". Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000b.

Degregori, Carlos Ivan. *Qué difícil es ser dios: El partido comunista del Perú: Sendero luminoso y el conflicto armado interno en el Perú, 1980–1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Degregori, Carlos Ivan. *Heridas abiertas derechos esquivos. Derechos humanos, memorias y comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Degregori, Carlos Ivan, and Elizabeth Jelin. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Serie “Ideología y política”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Del Pino, Ponciano. “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes”. En *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: memoria y violencia política en el Perú*. Carlos Ivan Degregori (Ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Del Pino, Ponciano. *En nombre del gobierno*. Lima: Sinistra y Universidad Nacional de El Altiplano, 2017.

Del Pino, Ponciano, and Caroline Yezer (Eds.). *Las formas del recuerdo: Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2014.

Dietrich, Martha-Cecilia. *Discourses of violence or violent discourses? An audio-visual ethnography into the experience of violence in post-conflict Peru*. Dissertation manuscript, University of Manchester, 2015.

Fangacio, Juan Carlos. “Cómo Sarhua contó su lucha contra Sendero Luminoso a través del arte”. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-sarhua-mali-sendero-luminoso-arte-noticia-492114> (accessed 19 May, 2019), 2018.

Figuroa Espejo, Mercedes. “Fue así como se fue”. *Álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú*. Dissertation manuscript. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Gálvez Olaechea, Alberto G. *Aún suenan tambores*. Lima. [https://www.academia.edu/4218894/A%C3%BAn\\_Suenan\\_Tambores](https://www.academia.edu/4218894/A%C3%BAn_Suenan_Tambores) (accessed 19 May, 2019), 2012.

Gamundi, Cati Canayelles. *Ser mujer y revolucionaria*. (Master Thesis in Social Anthropology, University of Barcelona), 2010.

Golte, Jürgen and Ramon Pajuelo (Eds.) *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política. Estudios sobre memoria y violencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

González, Olga M. *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Gorriti Ellenbogen, Gustavo. *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Editorial Apoyo, 1990.

Hamann, Marita, Santiago López Maguiña, and Gonzálo Portocarrero, Victor Vich. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Harvey, Penny. "Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals". *Visual Anthropology Review*, 9(1), 164-176, 1993.

Jiménez Quispe, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP Ediciones, 2010.

Lemlij, Moisés, y Luis Millones. *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: Sidea, 2004.

Levi, Primo. *The Saved and the Drowned*. London: Abacus, 1989.

Malek, Pablo. *Enfoques, discursos y memorias: producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo editorial Gato Viejo, 2016.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Manrique, Marie. "Generando la inocencia: creación, uso e implicaciones de la identidad de «inocente» en los periodos de conflicto y posconflicto en el Perú". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 43(1): 53-73, 2014.

Milton, Cynthia. *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham, London, Duke University Press, 2014.

Poole, Deborah and Isaías Rojas Pérez. "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru". *Emisférica* 7(2) After.

<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-72/7-2-essays/e72-essay-memories-of-reconciliation-photography-and-memory-in-postwar-peru.html>, 2010.

Portocarrero, Gonzálo. *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*, 2nd ed. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2012.

Portugal, Andrea. "Voices from the War: Exploring the Motivation of Sendero Luminoso Militants". *CRISE working papers* 57. <https://www.qeh.ox.ac.uk/publications/voices-war-exploring-motivation-sendero-luminoso-militants> (accessed 19 May, 2019), 2008.

Reátegui, Félix. *La innecesaria reconciliación*. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-innecesaria-reconciliacion-felix-reategui> (accessed 19 May, 2019), 2018.

Soto Quispe, Heeder (blog). <https://heedersoto.wordpress.com/> (accessed 19 May, 2019).

Starn, Orin. "Maoism in the Andes: The Communist Party of Peru-Shining Path and the Refusal of History". *Journal of Latin American Studies* 27 (2): 399-421, 1995.

Stern, Steve J. (Ed.) *Los senderos insólitos del Perú: Guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1999.

Theidon, Kimberly. "Commissioning Truth, Constructing Silences: The Peruvian Truth Commission and the Other Truths of "Terrorists"". En *Mirrors of Justice: Law and Power in the Post-Cold War Era*. K. M. C. a. M. Goodale, ed. Pp. 291-315. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010.

Tipe Sánchez, Víctor and Jaime Tipe Sánchez. *Uchuraccay, el pueblo donde morían los que llegaban a pie*. Lima: G7 Editores, 2015.

Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la Memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Ulfe, María Eugenia. *Narrating Stories, Representing Memories: Retablos and Violence in Peru*. In *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post Shining Path Peru*. C.E. Milton, ed. Pp. 103-126. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

Ulfe, María Eugenia. "Arte y memoria o cuándo lo cultural se transforma en una plataforma de hacer política". En *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Giuliana Borea, ed. Pp. 267-280. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017a.

Ulfe, María Eugenia. "Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano". En *El Perú desde el cine. Plano contra plano*. Liuba Kogan, Julio Villa and Guadalupe Pérez Recalde, eds. Pp. 115-128. Lima: Universidad del Pacífico, 2017b.

Ulfe, María Eugenia y Carmen Ilizarbe. "El indulto como acontecimiento y el asalto al lenguaje de la memoria en Perú". *Colombia Internacional* 97: 117-143, 2019.

Valenzuela Marroquin, Manuel Luis. "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio". *Alteridades* 21 (41). Pp. 161-174, 2011.

## Filmografía

Bernedo, Karen (dir.), *Tránsito a la Memoria*. Bernedo (production), 7.34 min, 2005.

Bernedo, Karen (dir.). *Mamaquilla, Hilos (des)bordados de la Guerra*. Tesis de Maestría en Antropología Visual, Karen Bernedo (production), 26.40 min, 2011.

Cárdenas, Alejandro (dir.). *Alias Alejandro*. Sabotage Films (production), 93 min, 2005.

Degregori, Luis Felipe (dir.) *Chungui, Horror sin Lágrimas*. Buenalettra (production), 61 min, 2010.

Dietrich, Martha-Cecilia (dir.) *Entre Memorias*. RAI Film distribution, 34 min, 2015.

Gálvez, Héctor, and Carlos Cárdenas (dir.) *Lucanamarca*. TV y Cultura (production), 52 min, 2008.

Robin, Valérie, and Nicolas Touboul (dir.). *Sur le Sentier the la Violence*. Robin, Toubol, IRD (production), 60 min, 2007.

Soto, Heeder (dir.). *Caminantes de la Memoria*. Fetzer Institute (production), 73.52 min, 2015.

Lombardi, Francisco (dir.). *La ciudad de los perros*. Inca Film (production), 135 min, 1985.

Lombardi, Francisco (dir.). *La Boca del lobo*. Inca Film, New People's Cinema, Tornasol Films (production), 116 min, 1988.

Peirera del Mar, Nilo (dir.) *Ni con dios, ni con el diablo*. Urpi Cine Producciones (production), 89 min, 1990.

Durant, Alberto (dir.) *Alias 'La Gringa'*. Channel Four Films, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Perfo Studio, Televisión Española (TVE) (production), 92 min, 1991.

Ortega Matute, Palito (dir.). *Dios tarda pero no olvida*. Roca Films, Fox Perú Producciones (production), 110min, 1997.

Durand, Alberto (dir.). *Coraje*. Agua Dulce Films. 112min, 1999.

Cárdenas-Amelio, Alejandro (dir.). *Alias Alejandro*. Sabotage Films, ZDF (production), 93min, 2005.

Wiström Mikael (dir.). *Tempestad en los Andes*. Casablanca Cine, Mänharen Film & TV AB (production), 100 min, 2011.

Aredondo, Teresa (dir.). *Sibila*. Casimusicos Cine, Fondo de Fomento Audiovisual, CORFO (production), 94 min, 2012.

Yates, Pamela (dir.). *Estado de miedo*. Skylight Pictures (production), 94 min, 2005.

Perry, Ellen (dir.). *La caída de Fujimori*, Cinema Libre Studio, Stardust Productions, Roco Films (production), 83 min, 2005

Meyer, Jorge (dir.). *Lágrimas de Wayronco*. Meyer Films, Dandovueltas (production), 96 min, 2007.

González, Amanda, (dir.). *La cantuta en la boca del diablo*. TV Cultura (production), 129 min, 2011.

### Referencia de Internet

“Museo Itinerante Arte por la Memoria” <https://arteporlamemoria.wordpress.com/> (accessed 19 May, 2019),

# "MY BIRD IS RINGING!": SOUND MEMORY, MEDIATIZATION AND TRADITION AMONGST THE GERAIZEIROS OF CENTRAL BRAZIL

Victor de Souza Soares  
*University of Berne*  
Switzerland  
victor.desouzasoares@musik.unibe.ch

*Submission date: 07/10/2018*

*Acceptance date: 09/01/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 106-120)*

**KEYWORDS:** Geraizeiros, traditional-ity, sonic memory, transduction, countryside Brazil.

**ABSTRACT:** This is a brief study on contemporary practices of sound and listening among the Geraizeiros, a traditional rural population of Central Brazil. Drawing on the ideas of sound transduction and sonic memory, I analyze the role of local technological increment, in general, and of audiovisual production and circulation, in particular, within contemporary processes of production and affirmation of "Geraizeiro tradition". My discussion focuses on how, by reviving, resignifying, and sonically mediating erstwhile extinct or endangered soundmarks and sound practices, the Geraizeiros affirm and perform their traditionality. Furthermore, I analyze in which ways newly introduced technologies of sound, such as smartphones and loudspeakers, have become an essential tool in the promotion, diffusion and resignification of allegedly traditional practices. Finally, I discuss their performances of traditionality in relation to Geraizeiro contemporary environmental and sociopolitical agendas.

## 1. Introduction: a first sonic encounter

On a sunny winter day in 2017, I was heading from the city of Montes Claros to the town São Francisco, in Northern Minas Gerais, Brazil. São Francisco was my gateway into the *Gerais*, a local place-name for the Central Brazilian Plateau, and to the *Geraizeiros*, one of its traditional rural populations. This was going to be my third fieldwork season among these people, within the scope of a broader ethnographic research on sonic practices of human-nonhuman relationality.

After spending some time trying to accommodate myself in between two other passengers and an infinity of bags, I found in Dona Célia, the front passenger, the most pleasant travel companion one could aim for. In an engaged conversation, she explained to me that she was returning to her home, two hundred kilometers away in the countryside, after having spent some days in the “big city” of Montes Claros for a series of medical consultations. Dona Célia seemed to remember every detail of an apparently hard time, in which she had encountered precarious health facilities and the indifference of hospital staff and other patients. Then, all of a sudden, I heard a familiar sound. I needed only a few seconds to recognize it, and also to understand that it was a ringtone coming from Dona Célia’s mobile phone. As soon as she ended her call, she exclaimed: “Ah, this sound brings us the purest longing, it is our tradition!”<sup>1, 2</sup> Dona Célia was praising her own ringtone, a brief recording of one of the most celebrated sounds in Geraizeiro culture, the *toque de berrante*.

*Berrante* is a kind of blowing horn of big dimensions, made by assembling two or three cow horns together. If literally translated, it stands for “that which moos”, in direct reference to the vocalization of the cattle. In the past, this instrument used to be an indispensable element within long journeys of cattle displacement throughout the *cerrado*, the central

1 All the translations from the original official documents and transcripts in Portuguese are done by the author. Whenever deemed necessary for the comprehension of the argument, I have preserved the original native term in italics, followed by its respective translation in brackets. Data are cited according to their file number and page numbers from the author’s transcript file.

2 Disc V.2, Transcript File, p. 11.

Brazilian savanna ecosystem. The progressive modernization of the countryside changed that traditional practice, for cattle transportation has now been carried out by long motorized vehicles. As a consequence, the *berrante* lost its primal function. Its sound, however, has not disappeared: similarly to several other elements of Geraizeiro sonic and auditory culture, the *toque de berrante* has been preserved and still sounds through in different contexts.

In the following lines, I analyze the role of technologies of sound within Geraizeiro contemporary ethos of tradition and preservation. Resorting to sensory ethnographic methods (Pink 2015), and drawing on the concepts of sound transduction (Helmreich 2015) and sonic memory (Bijsterveld and van Dijck 2009), I seek to comprehend how Geraizeiro tradition is performed through the maintenance and restoration of aural practices which are technologically reenacted. Departing from the hypothesis that Geraizeiro constructs on tradition refer to an idyllic sounded past, I reason that mediated individual, familiar and collective practices of sounding and listening have reorganized Geraizeiro dynamics of meaning- and place-making. I claim that this process occurs in response to experienced geographic and sociocultural alterations that have distanced Geraizeiros from their original rural environment. Finally, I claim that these practices inscribe local distinction within the recent insertion of the Geraizeiro community in global practices of technology.

First of all, it is important to understand who the Geraizeiros are, the process of change this community has gone through in the last decades, and how discourses on traditionality rise among them.

## 2. Geraizeiros: from disruption to tradition

The Geraizeiros constitute a traditional rural population that dwells the biome *cerrado* in the Central Brazil Plateau, notably in Northern and Northwestern Minas Gerais and Western Bahia (Nogueira 2017, 16). This population has been characterized by a bipartite model of land occupation and exploration which opposes the uses of *grotas* and *chapadas*. While habitual living and subsistence agriculture are exerted in the *grotas* [valleys], the *chapadas* [high plains] are typical sites of temporary occupation where the Geraizeiros perform extensive cattle raising, hunting, and extractivism (Fonseca 2014).

During the 1970s, the federal government of Brazil implemented a series of alterations of developmental appeal aimed at the country's Central Plateau. Thousands of acres of chapada were enclosed, not rarely under fraudulent circumstances. As a consequence, their resort by local populations, including the Geraizeiros, was restricted (Nogueira 2017, 144). For the following decades, the wide chapadas have been systematically deforested, and the native vegetation employed at the local production of charcoal to supply private metallurgical companies in the South (Fanzeres 2005). Deprived from their territories, many Geraizeiros ended up working for the charcoal production in conditions analogous to slavery (Dias 2002). Others moved into poor neighborhoods in towns and cities. Traditional geraizeiro settlements were confined into small-size properties. With time, deforestation induced water shortage, drought and desertification, and most disrupted geraizeiro communities have moved into urban areas, from small districts to capital cities. The ones who remained in the countryside devoted themselves, as much as possible, to the continuation of small-scale agriculture and cattle raising.

The redemocratization of Brazil, climaxed by the promulgation of a new constitution in 1988, was followed by the implementation of laws and associate social policies aimed at the correction of the country's historic inequalities. This included the Federal Decree

n. 6.040/2007, which recognized the status of “traditional populations” to a wide range of Brazil’s rural collectives.<sup>3</sup> In this context, claims for historically occupied territories have risen amongst the Geraizeiros. These claims have been followed by an increasing awareness about “Geraizeiro traditions”, a main contemporary expression of their sociocultural identity.<sup>4</sup> As an outcome, Political forces and leaderships have been shaped, meetings and regional conferences aimed at land reclaim, sustainability and environmental care have been constantly held. However, major infrastructural deficits and highly capitalized monocultural projects have been prioritized by public administrators. Accordingly, most departed Geraizeiros have not returned to their ancestral countryside.

This process of rural exodus was understood by Seu Chico, from the Geraizeiro Community of Tabocal, as a consequence of water shortage and the subsequent unviability of agriculture and cattle raising: “Nowadays, we can’t make a living of the country anymore, Victor, things are very hard. All rivers and lakes are drying out!”<sup>5</sup> Indeed, as many other informants told me, flora and fauna have been endangered, deforestation still occurs at alarming rates, water has fallen short (Fonseca Moreira 2010). As an answer to the erosion of their environment and forms of life, discourses on Geraizeiro tradition and identity have risen, along with a preservationist agenda. In recently established sacred and secular festivals, this community has celebrated its countryside origins, its nature, its traditional practices and its ancestral knowledge. A considerable part of these practices consists of habits of sound emission and listening which relate people to its surrounding non-human entourage.

### 3. Human-nonhuman relationality and transduced sound performance

For centuries, the Geraizeiros have learned about and related to the world by listening to its sonic environment. Through attentive listening, this traditional people has predicted cosmological events such as birth, death, and climatic conditions. Seu Gino, from the locality of Serra das Araras, once gave me an example of this sophisticated *ciência*<sup>6</sup>. It refers to the call of the rufous-bellied thrush (*Turdus rufiventris*), locally known as *sabiá*: “When the *sabiá* started singing through, always in September, October, we knew that the rain was near”.<sup>7</sup>

In general, the Geraizeiros refer to the calls of their native birds as *cantigas*. Similarly, to the homonymous Galician-Portuguese musical form, the *cantigas* of many birds convey not only sound or melody: they consist of actual utterances (Bakhtin 1986). Several birds “simply sing their names”,<sup>8</sup> I often heard of my interlocutors in relation to those birds whose alleged ideophonic calls coincided with their own names of reference. For many of my interlocutors,

3 The Federal Decree n. 6.040/2007, in its Art. 3º, I, defines traditional peoples as “culturally differentiated groups which acknowledge themselves as such, present proper forms of social organization, occupy and use territories and natural resources as a condition for their cultural, social, religious, ancestral, and economic reproduction, employing knowledge, innovation, and practices generated and transmitted by tradition”.

4 “Geraizeiro tradition” has been commonly invoked by my interlocutors as a defining factor of cultural practices associated with their contemporary sociopolitical agenda. On the issues of sociocultural change and the (re)birth of tradition, I refer to the work of Sahlins (1985), for whom culture functions as a synthesis of stability and change, of past and present, of diachrony and synchrony. For further discussion on the idea of “tradition as invention”, see Hobsbawm and Ranger (1983).

5 Disc V.2, Transcript File, p. 12.

6 Native term for “science”.

7 File III.2, Transcript File, p. 6.

8 Disc II.4, Transcript File, p. 10, 51, 55.

however, other local bird species utter, with their calls, sentences provided with syntactical cohesion and coherence of meaning. In short, birds can speak, as Aristides, from Lajeado do Acari, once explained to me: “The birdie knows it, right, because that is a language. The United States, like all other countries, have not they got a language? It is a language, right? We have ours, understood? And the birdie has his, yes!”<sup>9</sup> Furthermore, some birdcalls are said to generate concrete outcomes in the world. One example refers to one of the specific vocalizations of the *coã* (laughing falcon, *Herpetotheres cachinnans*). According to Seu Euclides:

If you pay attention, she [the *coã*] sings another song when she is like that “go-go-go-go-go”. And then: “to the grave, to the grave...”. She perfectly says “to the grave”, pay good attention and you will see: by the time the *coã* is singing, she sings, she doesn’t say “to the grave”; but there is a thing when she sings like that “to the grave”: by then you can be sure that someone around has died.<sup>10</sup>

In the example above, different patterns of the vocalization of the *coã* vary in which they are associated or not with acts of utterance. The specific tonal sequence understood as “to the grave” is not only actual speech, but also a performative, in that its patterned utterance has a relevant cosmological consequence: bringing death.

As seen above, contemporary changes in Geraizeiro life, such as anthropic desertification and rural exodus, have caused the distancing between people, their rural environment and their traditional acoustemology (Feld 2015). Customary relationality and performative bonds which have traditionally connected sound, voice, agentive animals, and people in the Gerais have been weakened. This is manifested in the conclusion of Seu Gino about the *sabiá*: “She [the *sabiá*] used to announce it [the rain], but she disappeared, she is over, because even the rainfall is no more [...], the world is upside down, my son!”<sup>11</sup> Both the rain and the *sabiá*, necessarily related by a nexus of causality, are gone. The extinction of the very materiality of this acoustemological system turns it endangered.

Such distancing and consequent crisis have been accelerated due to recent advances in communication technology in the remote countryside. From the late 2000s TVs, stereo sound systems and smartphones have literally occupied a central position in most Geraizeiro households I have visited. Referring to her daughter Jessica, who shares her time between an intern public school in town and the household of her parents, Luzia, from Lajeado, complains: “From the moment Jessica made me buy this sound [system], we haven’t had peace anymore. Whenever she is here, we can’t listen to anything but this tum-tum-tum!”<sup>12</sup>

Curiously, sound technology has also been employed in initiatives of “cultural preservation”. Since animals and people no longer coexist in the same spaces in the same ways, different sound strategies have been performed among the Geraizeiros in order to keep their elaborate webs of sonic meanings up to date. For instance, in almost every urban market, which the rural dwellers also access on a weekly basis, one can nowadays acquire a USB-Stick entitled *Pássaros da roça* [birds of the countryside], which carries pictures and calls in .mp3-form of almost every bird from the Brazilian savanna.

Further important sound elements associated with endangered ways of life have been crystalized, refunctionalized, and celebrated through the Gerais. In this sense, the

9 Disc III.1, Transcript File, p. 102.

10 Disc II.1, Transcript File, p. 19.

11 File III.4, Transcript File, p. 40.

12 File III.5, Fieldwork Notes, p. 12.

smartphone has enabled an unprecedented flow of production and circulation of media by the Geraizeiros, due to the recent installation (2015) of antennas of broadband connection in those territories. “Manchinha listens to this folia all day long!”,<sup>13</sup> told me Luzia about the new addiction of her husband. Luzia referred to the fading tradition of *folia de reis* [company of kings], an ancient ritual of divine reciprocity carried out by some Geraizeiro families around Christmas time (Reily 2002). Prevented from accessing the on-site festivities, due to its scarcity and sole yearly occurrence, Manchinha can now access the chants and tunes of folia anywhere and anytime through his new device.

All of these phenomena are examples of what Helmreich (2015, 222) defines as “sound transduction”: a cycle of sonic “transubstantiations that modulate both matter and meaning” of sound. The idea of transduction refers both to the physical and to the semiotic processes which involve the technological manipulation of sound elements. By mediating sound through microphones, earphones and loudspeakers, there is also a transformation in the potential ways in which sound is “apprehended and interpreted”. The objects of these operations of transduction are some among Geraizeiro favorite soundmarks i.e. local sonic elements which are “unique or possess qualities which make [them] specially regarded or noticed by the people in that community” (Schafer 1994, 14).

In the following, I analyze four specific soundmarks which have been inserted and re-semiotized in Geraizeiro contemporary discourses and practices of traditionality. Although my fieldwork experience has demonstrated that this phenomenon extends to several domains within human-nonhuman relations, the present analysis focuses on patterns of technical-acoustemological relationality between people and animals (wild or domestic). Likewise, my analysis is circumscribed by the sonic-auditory dimension of audiovisual production, to the detriment of visual aspects of media communication.

The first examples refer to two native birds of Central Brazil, namely the *graúna* and the *rolinha fogo-pagô*. The third example refers to the aforementioned *toque de berrante* and associate cattle taming vocalizations. The fourth and last example refers to the *cantiga do carro-de-boi*, a sonic-auditory technique related to a traditional form of bullock cart from the countryside.

### 3.1. The *graúna*, or “the alarm clock of the countrysider”

*Infinca, infinca!* [stick it, stick it!] – at five o’clock he shouts! The most certain thing there used to be! [...] It sings at five o’clock sharp! On the clock, precise! It doesn’t delay, nor does it advance. Once he has whistled here, you may stand up, for it is time to leave: either to work or to make a journey. It used to be like this: ‘there we go to the field!’<sup>14</sup>

The excerpt above refers to the *graúna*, also known as *pássaro-preto* [chopi blackbird, *Gnorimopsar chopi*]. This bird has been repeatedly described to me as “the alarm clock of the countrysider”. The *graúna* is indeed one of the most beloved and represented birds in the Gerais. Endemic in the areas of agriculture due to its special love for rice and fruit, this bird has been celebrated in verse and song throughout Central Brazil. Its call is normally referred to as “*infinca, infinca*”. This is the second-person singular imperative form of the verb *infin-car*, an archaic form of *fin-car*. Such verb means to stick, to plant with effort, to penetrate, for

13 File III.5, Fieldwork Notes, p. 10.

14 Disc III.2, Transcript File, p. 56.

example, the earth with a rice seed: “We plant rice; then, he goes there, digs the pit, takes away the rice grain, and then he says: ‘*infinca, infinca! eu puxo!*’ [stick it, stick it, I’ll pull it out]”.<sup>15</sup>

It was no wonder to me when I found out that many of the Geraizeiros who now have smartphones use the recorded bird tune of the graúna as their alarm clocks and phone call tunes: “Wait, my bird is ringing! It must be my wife, she always reminds me to take my pill!”.<sup>16</sup> By such acts of sonic transduction, the Geraizeiros resume the long lost sensory, bodily interaction with the bird into their mobile devices. The animal, whose call used to mean a comment and a provocation towards the farmer, is now the index of an imminent form of mediated, remote inter-human communication. Though, the semiotic field of the graúna call is not limited to its routine employ: it also evokes affect, past habits, and a time of material shortage:

“*Infinca, infinca, eu puxo!*” [stick it, stick it, I’ll pull it out]: there [into the fields] mom didn’t go. In there, we then used to kill a bird, catch it, salt it, roast it on fire, eat, spend the they. On the next day, maybe, mom would have already found something to eat, very little too, but she found it. [...] We ate anything, out of hunger, man, otherwise we would have died.<sup>17</sup>

“*Infinca, infinca, eu puxo!*” is the most common utterance attributed to the graúna, among many others. It refers to the fact that the bird frustrates the attempt of the farmer to plant his seed. Beyond the evident played-on-words sexual connotation of this saying, other utterances attributed to the *graúna* refer to rules of sexual taboo and economical discipline, or even explicit sexuality. Some refer to its call as the proclamation of an important rule of kinship: *primo com primo não pode!* [cousin with cousin cannot be]. Some others, according to their better convenience, prefer a more permissive interpretation: “What it is actually saying is *primo com primo não faz mal!*” [cousin with cousin is no harm!].<sup>18</sup>

By associating animal vocalizations with actual speech, the Geraizeiros reveal a specific ontological feature, already verified among several indigenous and traditional peoples around South America, which conceive human and non-human animals as essentially undifferentiated (Descola 2006, 2013, Viveiros de Castro 2014, Seeger 2016). Among the Geraizeiros, this continuity of being is manifested in the specific attribution of language. The utterances of the birds reveal their subjectivity, moral and religious sensibilities, as well as societal organization. Moreover, the “theoretical practice” (Herzfeld 2001) of the Geraizeiros present animal vocalizations as gateways into local mythic narratives, as it will be demonstrated in the following example.

### 3.2. The *rolinha fogo-pagô*: mythical narratives and absolute past

In a time which is commonly referred to as *antigo* [ancient] or de *primeiro* [erstwhile], mythic narratives explain the reason of the vocalizations of several animals. One of the examples of this association refers to the bird known by the Geraizeiros as *rolinha-pedrez* or *rolinha fogo-pagô* [squaled dove (*Columbina squammata*)]. The *rolinha* receives its name by a

15 Disc I.1, Transcript File, p.2.

16 Disc III.2, Transcript File, p.60.

17 Disc III.2, Transcript File, p.57.

18 Disc V.2, Transcript File, p.3.

process which is simultaneously echomimetic<sup>19</sup> and metonymic, in which the species name coincides with its own alleged locution, occurred in that mythic, “absolute past” (Viveiros de Castro 2014, 65). According to the myth, *fogo-pagô*, a dialectal contraction which corresponds to the standard Portuguese sentence-clause *o fogo apagou* [the fire went out], was said by the rolinha to the biblical patriarch Noah in the beginning of times. The myth was reported to me by Seu Capucho, from the locality of Caraíbas:

Seu Capucho told me of the time when Noah was ordered to build the arch, and to put into it one pair of every animal that existed on Earth. After a long time adrift, Noah wanted to know whether the water levels had already gone down, and whether there was already firm land onto which he could stop his arch. For this, he released onto the world one rolinha-pedrez with a little branch of grass on fire in its beak, so that the bird could search for firm land. For many times, the rolinha would come back with the branch already off, almost always wet, and she would say to Noah: “the fire went out, the fire went out, the fire went out!”, accusing that the water was still abundant in the world. And so Noah understood that it was not yet time to leave the arch.<sup>20</sup>

The account of Seu Capucho presents an alternative version of Genesis 8, 6-12, in which Noah resorts to a pigeon to find out the current state of the world after the great universal flooding. Between the account of Seu Capucho and the canonic version of the Bible, the function and operability of the grass branch differ. So does the increment of the verbal message of the bird toward Noah, which indexes the agency of the rolinha.

The side-by-side protagonism of animals and people in the biblical narrative exceeds the ambit of simple representation. Inquired about the veracity of these accounts, Luzia, from Lajeado do Acari, affirmed:

I believe in these stories, these are things that the elders tell us, or used to tell, for many of them have already died. I believe that the rolinha is good: our elders say that it has once helped also the Virgin [Mary]. On the channel of Canção Nova it appears singing; it can only be because it is good, not evil.<sup>21</sup>

The argument of Luzia is reinforced by the fact that the very call of the rolinha was heard by her during a broadcast on Canção Nova, a catholic TV channel of neo-pentecostal orientation.<sup>22</sup> Here, the truth carried by the myth is legitimized through a novel resource of technological religious mediation.

According to the creationist, popular Catholic cosmivision of the Geraizeiros, all existing specimens of rolinha fogo-pagô directly refer, by means of their regular cantigas, to that singular exemplar that had been with Noah and had experienced the post-cataclysmic recognition of the world. All individuals in the same species have ever since been in perfect confusion of consciousness with its mythic original. Accordingly, the vocalizations of each specimen consist simultaneously of echoes, reminiscences and reenactments of the Biblical episode. By performing its cantiga, the rolinha always (or still) says (or sings) that the fire has been extinguished.

19 I refer to Rhodes (1994) on the difference between echomimetic and onomatopoeic processes.

20 II.5, Fieldwork Notes, p. 46.

21 Disk V.1, Transcript File, p. 3-4.

22 Among the researched communities, I have noticed the seasonal presence of members of the *Renovação Carismática Católica* (RCC [Catholic Charismatic Renovation]). Through symposia and capacitation courses, this religious movement has searched, on one hand, to fight traditional systems of cure and medicine, such as the *benzimentos* [blessings] and *rezas* [prayers], and, on the other hand, prevent the advance of neo-pentecostal Protestantism in the countryside.

The extended contextual force of the enunciation of the rolinha is particularly strong when considering that the handling of fire has been a very important domain of Geraizeiro life. By the practice of the *coivara*, inherited from the native indigenous peoples of Central Brazil, the Geraizeiros used to burn the native vegetation in preparation to the seeding of new plantations. Due to official environmental policies, this practice has been prohibited in the countryside, and it has been invoked by some of my interlocutors as the reason of nowadays low agricultural production. The handling of fire is also present throughout religious practice, by the use of stampede rockets and firework ceremonies during wintertime (Souza Soares 2018).

The continuity of access to this web of sociocultural associations is rendered possible by constantly listening to the recorded call of this bird and by the reenactment of their mythical associations. In the festival Encontro dos Povos do Grande Sertão: Veredas (“XVII Encontro dos Povos” 2018), held once a year, all afternoons are dedicated to public sessions of *café com prosa* [coffee with chat], in which older members of contiguous Geraizeiro communities take both the stage and the microphone to remember mythical narratives and promote contests of bird mimicking. In several other, private occasions, I have encountered my fellow research collaborators with their smartphones in hand, listening alone to the singing of the *graúna* and the *rolinha*, or sharing their electronic files with their peers. In parties, after collective prayers or during on-foot, horseback or bus journeys, they routinely listen to their birds, and, indexically, to the rules and dynamics of a world they have once known.

Be it in their private sphere, be it through workshops of sound reproduction and sonic-related performances, the Geraizeiros are able to recycle the mythical universe which has been present in their oral account tradition. In these circumstances, they revive past routines of labor, religion and entertainment which used to mark their life in the countryside. The bird *cantigas* turn into chronotopes (Bakhtin 1982) i.e. indexes of time and space in narration and other bodily performances. Ultimately, transduction and circulation of sound media through loudspeakers and smartphones is aimed at keeping alive their sensory memory and its associate webs of meaning (Bijsterveld and van Dijk 2009), in a way that the ancestral voices of these and other nonhumans find again reception and contextuality among their people.

### 3.3. The toque de berrante: affect, poetics, and song

Besides the festivals which are explicitly aimed at the celebration of their own cultural heritage, the Geraizeiros regularly take part in feasts in honor of their local saints. In most of these festivities, they enact *cavalgadas* [cavalcades], collective ceremonial horseback travels. At cavalgada arrivals, skilled executions of *toques de berrante* [blowing horn calls] have become a common trend. The *tocadores* [players] are assessed according to their mastering of different *toques*, or sound patterns. In the past, each of these specific, well-codified tune articulations and sequences had a clear meaning, referring to common or accidental circumstances of the journey: departure, stampede, lunch break, and even the death of a companion cowboy. Nowadays, these sound performances are usually amplified by massive stereophonic equipment of sound amplification, and tend to be simultaneously stored by old and young Geraizeiros on their smartphones and other recording devices. About the affective dimension of this new habit, José Dino, from the community of Barreiro Novo, told me: “An animal which listens to the blowing horn was always seen with tears rolling from its eyes. So are we”.<sup>23</sup>

23 Disc V.2, Transcript File, p.23.

In these celebrations, the use of the berrante refers to a past of abundance and wealth in the countryside, where community bonds used to be strong, and travels of cattle migration were enterprised by family members and their allies and employees:

Erstwhile, the berrante, over there in the farm of the deceased Tazinho, would bring all families together. It was by the berrante [calls] that the cattle were taken from here to be led away, the berrante was played to the people, we called the cattle onto the lead, they came on the edge of our saddles, smelling them, and the cowboy with the berrante! Some horses even tilted up, eager to have a cow to leave [the flock], so that they could run after it. Today we cannot even find one good horse!<sup>24</sup>

In order to effectively transport the herds, Geraizeiro cowboys used to tune a specific song modality called *aboio*, a name derived from the Portuguese *boi* [ox]. The aboio consisted of the improvised performance of sung rhymes, and it used to be a complement to the toque de berrante during the migratory travels of cattle. Although this technique had both a function of distraction and entertainment, its main purpose was to tame the herd, making it slow down or speed up the pace by the employ of different forms of vocal performance:

We used to lull our own cattle and that of others, because earlier the cattle was somehow wilder, so we would run scolding the cattle, “tchô tchô tchô”... As soon as they took the pace, we would come from afar lulling [*boiando*] [them]. [...] Sometimes you find a bull which is good on the lead, when you realize it, it has already taken the front, so we say it is good in leading, and the others follow that one. And you go lulling, encouraging it, he then gets the training of ours, and ends up on the gate [of the stockyard]. [...] Once you have started lulling, the cattle already hit the road.<sup>25</sup>

Indeed, in this mode of song, many non-melodic vocatives and exclamations which directly address the cattle or even a particular animal are recited along the rhyme structures:

*Ô boiadeiro, vamos embora,  
como a noite não é nada:  
se eu não dormir agora,  
dormirei de madrugada...  
Ô boi dino, ô ô ô...*

[Oh, cowboy, let us go,  
for the night is nothing:  
if I do not sleep now,  
I shall sleep at dawn...  
Oh big ox, ô, ô, ô...

*Minha sogra me chamava  
“caco de torrar miséria”,  
eu não gosto de minha sogra, boi da guia,  
eu gosto é da filha dela,  
oi boi tinto, oi oi oi,  
Ô boi rajado, é diá, vamo!*

My mother-in-law would call me  
“squalor-roasting shard”,  
I do not like my mother-in-law, ox on lead,  
The one I like is her daughter,  
Oh red ox, oi oi oi,  
Oh cracked ox, he devil, let’s go!]<sup>26</sup>

Along with the performances of berrante, nowadays festivals in honor of the saints include competitions of *jogo de verso* [play on verses], in contextual coherence with the original traditional practice. However, in current cavalcades and festivals, the performance of aboio has evolved into a non-melodic form of verse recitation. This sort of performance has be-

24 Disc V.2, Transcript File, p.23-24.

25 Disc V.2, Transcript File, p.24.

26 Disc V.2, Transcript File, p.28.

come a common feature of entertainment in the *locuções de rodeios* [rodeo announcements], a format that has been imported from the countryside competitive traditions of Mexico and the United States. In most of them, the direct reference to individual animals in the form of vocatives are no longer present:

<i>No córgo que tem dourado</i> <sup>27</sup>	[In the stream where <i>dourado</i> abound
<i>A lambarizada</i> <sup>28</sup> <i>raleia!</i>	The <i>lambari</i> shoals rare!
<i>Hoje eu quero mulher bonita</i>	Today I want beautiful ladies
<i>Porque não tolero mulher feia!</i>	For I do not stand an ugly one!] <sup>29</sup>

### 3.4. The bullock cart: from abandonment to celebration

Our last example, another among the most important sounds within Geraizeiro sonic constellation, is the *cantiga do carro-de-boi* [song of the bullock cart]. The carro-de-boi, a vehicle of Iberian origin, is traditionally designed in such a way that bringing the cart into motion generates a constant tune, rich in harmonics, thanks to the controlled friction of its axis with parts of its wheels. Different manufacture techniques make the cart sound either *grosso* [thick], *fino* [thin], *sanfonado* [accordion-like, referring to diphonic or polyphonic emissions], or *assoviado* [whistled].

So many possibilities of timbre have both an aesthetic and a taming function: “The oxen take the pace of the cart, they find the speed which makes the car sing at its best, and then they stay there, they even nod their heads with pleasure. You don’t need to beat them, they just go on”.<sup>30</sup>

In the last fifteen years, festivals in honor of the bullock cart and its *cantiga* have appeared and multiplied in the semi-arid Gerais, having become typical translocal sites of celebration. As Luizinho, president of the Association of Cartpersons of Bonito, MG, affirmed: “This feast is when we are reminded of the beautiful things that remained in the past, this is the tradition of our people”.<sup>31</sup> The *cantiga* is the ontogenic element of these festivals, which culminate with parades, live concerts, balls, eating and drinking. These yearly festivals are longed for, and attended by the majority of the dwellers of surrounding rural areas, as well as by those Geraizeiros who have emigrated to big urban centers in search of better life conditions:

This sound is my joy, what I have looked forward to for many months prior to the festival. The *cantiga* is my past, my family, the remembrance of our lives in these fields, when I used to lead bulls with my father. Back in town I was

27 River tiger (*Salminus brasiliensis*), endemic fish species from Central Brazil.

28 Colloquial expression which stands for a shoal of lambari, a vulgar designation for several species within the fish genus *Astyanax*, *idem*.

29 Both rhymes quoted in section 3.3 demonstrate the centrality of sexual-affective topics within popular poetic genres of countryside Brazil. This reflects a major structure of unequal gender relations between men and women which has been lately problematized, not infrequently in very curious ways. As an example, I would like to mention that I witnessed a very interesting conversation between two elderly men on the recent trend of including women in the *folias*, collective rites of divine reciprocity common in popular Brazilian Catholicism. While one of my interlocutors argued that females would never be allowed in his *folia* company, his opponent soon defeated his argument, by reasoning: “Mary, the Mother of Jesus, was she not a woman? Would you prevent the Virgin Mary from joining your group? Of course women can take part in the *folia*, don’t be stupid!”

30 Disc V.2, Transcript File, p.30-31.

31 Disc IV.1, Transcript File, p.55.

raising and taming a pair of oxen to bring them to this year's feast, but God took one of them, he died. Next year I'll parade with the others, I have faith.<sup>32</sup>

As soon as I arrived at the site of the XIV Feast of the Bullock Cart of Bonito, Minas Gerais, I asked one of my interviewees: "What does this *cantiga* mean to you?" He remained silent, while tears rolled from his eyes. After a while he confessed:

In the old days, we could identify the sound of the cart from afar, from many kilometers, they which were coming. The singing of the bullock cart: what matters is its beauty! Erstwhile it was used to work in the fields. Travels. The car sings in such a way!, it weeps!<sup>33</sup>

During the festivities, the Geraizeiros reenact elements of their past lifestyle, such as the taming of oxen, rudimentary preparation and consumption of typical food and drink, performance and appreciation of countryside music. Aesthetic consensus is a priority of the festival's organizers, who always try to attract all sorts of audiences to the feast. And, since many of the second- or third-generation spectators of the festivals are no longer familiar with the past practices of their predecessor Geraizeiros, the evenings of these events are always devoted to well-established artists from the country-pop regional music scene, in a sign of cultural commodification.

However, for the Geraizeiros who grew up in the countryside, the most important events are their collective bullock cart journeys. These journeys usually take up to an entire day, and always involve music-making. Along the way, the Geraizeiros recall traditional countryside tunes that used to lull the long cart trips of the past, aimed either at family visitations or at the yearly trade of goods in town. Many make use of their newly acquired smartphones as audio recording devices in a way to produce "sound souvenirs",<sup>34</sup> registers to be later shared with their relatives and friends: "My sister could not come to this year's feast. Her daughter is very sick. The *cantiga do carro* is the music she likes the most! As soon as this finishes, she will have it too. This *Zápi-zápi* is a glory!"<sup>35</sup>

The preoccupation in remaining coherent to the habits of the past is evident both in their singing technique, as well as in their aesthetic conceptions. For instance, it is a need that vocal tonality and quality of timbre match the *cantiga* of the cart: "We must sing and play like the *carro*; our *sanfona* [accordion] and our voices must sound like it",<sup>36</sup> Seu José Afonso said to me.

Throughout the ceremonial travel, singing voices index the very making of place, of tradition, and ultimately, of identity of that people, whose lives have been altered in so many ways in the last years. Ultimately, the product of this human-machine "assemblage" (Akrich and Latour 1992; Müller 2015) is a symbiotic musical performance in which the links between specific vocalic qualities and a particular ideology and practice or voice become evident.

32 Disc IV.1, Transcript File, p. 59.

33 Disc IV.1, Transcript File, p. 58.

34 S. Bijsterveld and van Dijck (2009).

35 *Zápi* or *Zápi-zápi* is the name by which many people in Brazil refer to the smartphone messaging service Whatsapp. Disc IV.1, Transcript File, p. 59.

36 Disc IV.2, Transcript File, p. 1.

## 4. Conclusion

The contemporary intermedium of sonic equipment into human relations by means of telephones and stereophones are an evidence of what Helmreich (2015, 225) described as “the physical, infrastructural conditions that support the texture and temper of sounds we take to be meaningful”. Geraizeiros, by resorting to sound transduction, tend to direct themselves toward the past and to an “affective engagement” with it (Faudree 2012, 525).

Semiotically complex soundmarks are now reintroduced into Geraizeiro daily life, partially through technology, in order to remind these people, be it in their original ancestral land, be it in their new urban environments, of the lifestyle they had been performing throughout the last centuries. In these practices, we verify the intersection of text, song and mediatized circulation. Bird tunes like the ones of the rolinha fogo-pagô or the graúna, ceremonial chants within rituals of divine reciprocity, the *cantiga* of the bullock cart and the berrante can be understood as examples of what Faudree (2012, 526) called “technologically mediated practices of sonic materiality”, that is, complex modes and codes of sound which enact cultural origins, affect and memory. Furthermore, technologically mediated sonic performances have constituted new practices of localization through which Geraizeiros have established a hexis of interaction, sociability, and communitarian organization.

By mediating the quotidian sounds of their rural past by means of recording sounds of their non-human comrades, be they animal or objectual, the Geraizeiros ultimately accomplish, firstly, the maintenance of their embodied webs of meaning, and, secondly, the reestablishment of a symbolic ecology of beings and sounds. By receiving a call from a relative, or by listening to a recording of a past festivity, their past sounds on, and it sounds further. As a recall of the commonly referred mythical past, in which animals and humans could verbally communicate, the song of the graúna, the “weeping” of the bull cart or the berrante convey to them concrete, resignified auditory messages, in such a powerful and affective way which brings about joy, longing and cry. Sound memory ultimately grows into active, engaged memory, embedded with aggregating, communitarian, and performative potential.

## Special thanks

I deeply thank all the aforementioned Geraizeiros collaborators for their trust and invaluable help and generosity throughout the research process which culminated in this publication. I am also very grateful to the Swiss National Science Foundation (SNSF), which made my research possible.

## References

- Akrich, Madeleine, and Bruno Latour. "A Summary of Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Non-human Assemblies". In *Shaping Technology, Building Society: Studies in Socio-technical Change*, edited by W. E. Bijker, and J. Law, 259-64. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1982.  
— *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bijsterveld, Karin, and José van Dijck. *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Brasil. *Decreto n. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais*. Brasília, DOU, 2007. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6040.htm) (Accessed 12 January 2019).
- Dias, Elizabeth C. "Processo de trabalho e saúde dos trabalhadores de carvão vegetal em Minas, Brasil", *Cadernos de Saúde Pública* 18(1) (2002): 269–277.
- Descola, Philippe. "Beyond Nature and Culture", *Proceedings of the British Academy* 139 (2006): 137-155.  
— 2013. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fanzeres, Anna. *Temas Conflituosos Relacionados à Expansão da Base Florestal Plantada e Definição de Estratégias para Minimização dos Conflitos Identificados: relatório final de consultoria*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005.
- Faudree, Paja. "Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography", *Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 519–36.
- Feld, Steven. "Acoustemology". In *Keywords in Sound*, edited by D. Novak and M. Saka-keeney, 12-21. Durham: Duke University Press, 2015.
- Fonseca, Graziano L. *Mineração no Norte de Minas e geraizeiros ameaçados em função do projeto Vale do Rio Pardo na microregião de Grão Mogol – MG*. Unpublished Master Thesis. Montes Claros: Unimontes, 2014.
- Fonseca Moreira, Hugo. "Se for pra morrer de fome, eu prefiro morrer de tiro!": o Norte de Minas e a formação de lideranças rurais. Unpublished Masters Thesis. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- Helmreich, Stefan. "Transduction". In *Keywords in Sound*, edited by D. Novak and M. Sakakeeny, 222-231. Durham: Duke University Press, 2015.

Herzfeld, Michael. "Orientations: Anthropology as a Practice of Theory". In *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*, edited by Michael Herzfeld, 1-20. London: Blackwell/UNESCO, 2001.

Hobsbawm, Eric J and Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Müller, Martin. "Assemblages and Actor-networks: Rethinking Socio-material Power, Politics, and Space". *Geography Compass* 9(1) (2015): 27-41.

Nogueira, Mônica C. *Gerais a dentro e a fora: identidade e territorialidade entre geraizeiros do norte de Minas Gerais*. Brasília: Mil Folhas, 2017.

Pink, Sarah. *Doing sensory ethnography*. London: Sage, 2015.

Reily, Suzel A. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Rhodes, Richard. "Aural Images". In *Sound Symbolism*, edited by J. Ohala, L. Hinton and J. Nichols, 276-292. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Sahlins, Marshall. *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Schafer, R. M. *The Soundscape and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.

Seeger, Anthony. "Natural Species, Sounds, and Humans in Lowland South America: The Kisedje/Suya, Their World, and the Nature of Their Musical Experience", in *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, edited by Aaron S. Allen and Kevin Dawe. New York: Routledge, 2016.

Souza Soares, Victor de. "O som da crença: mobilidade, sentido e mudança na Festa de Santo Antônio da Serra das Araras". In Grossi, M. P. et. al. (eds.). *Conference proceedings: 18th IUAES World Congress*, 6.145-6.153. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Cannibal Metaphysics: for a Poststructural Anthropology*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

XVII Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas. "Programação Cultural do XVII Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas dos dias 12 a 15 de Julho de 2018 – Chapada Gaúcha-MG".

<https://www.facebook.com/encontro dospovos/photos/a.413340108711443/2055486931163411/?type=3&theater> (Accessed August 31 2018).

# *Reviews*

## MUERTES QUE IMPORTAN: ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO DE LAS MUERTES QUE CONMOCIO- NARON LA ARGENTINA EN DEMOCRACIA (1985-2002)

**Deaths that matter: Sociohistorical  
analysis of the deaths that deeply  
affected the Argentina in democra-  
cy (1985-2002)**

Virginia Holzer  
*Universität Bern*  
Suiza  
virginia.holzer@cgs.unibe.ch

*Muertes que importan. Una mirada socio-  
histórica sobre los casos que marcaron la argen-  
tina reciente*

Sandra Gayol y Gabriel Kessler  
Siglo veintiuno  
Buenos Aires, 2018  
260 pp.

*[...] una vida tiene que ser inteligible como vida,  
tiene que conformarse a ciertas concepciones de lo que  
es la vida, para poder resultar reconocible. Por eso, así  
como las normas de la reconocibilidad preparan el  
camino al reconocimiento, los esquemas de la inteli-  
gibilidad condicionan y producen normas de recono-  
cibilidad” (Marcos de guerra. Las vidas lloradas,  
Paidós, p.21)*

La propuesta de Judith Butler, formula-  
da en el contexto de las guerras instigadas  
durante el gobierno de Bush en los Estados  
Unidos, le sirve a la autora para establecer  
una diferenciación entre actos de conocer y  
actos de reconocimiento cuando aprehende-  
mos una vida a través de las imágenes. Como  
sugiere la cita, son ciertas normas, en parte,  
las que a partir de esquemas de inteligibili-  
dad concretos determinan la posibilidad de  
que haya historias de la vida e historias de  
la muerte, entre otros ejemplos discursivos.  
La reflexión de Butler en torno al valor di-  
ferenciado de la vida y la indiferencia desde  
los países centrales ante la muerte de sujetos

cuyas vidas no son calificadas como vidas, re-  
abre el debate en torno a la imbricación entre  
las imágenes y procesos político-sociales ya  
planteado por autores como Adorno (2008  
[1951]), Sontag (2003), y otros.

Desde una perspectiva sociohistórica y,  
a diferencia de lo planteado por autores co-  
mo Butler, la ardua investigación de Sandra  
Gayol y Gabriel Kessler demuestra que en el  
contexto argentino de entre 1985 y 2002 hu-  
bo muertes que “invadieron el espacio públi-  
co e ingresaron en la agenda política y, al mis-  
mo tiempo, alentaron apropiaciones, usos,  
sentimientos colectivos y disputas inmedia-  
tas y póstumas por su significado” (2018, 12).  
En concreto, las historias o casos de muertes  
violentas de seres anónimos que seleccionan  
los autores de *Muertes que importan* son, en  
general, de jóvenes pertenecientes a los sec-  
tores populares y medios. Se trata de muertes  
no heroicas que no están vinculadas necesari-  
amente a la violencia estatal como en la dé-  
cada anterior. El análisis se centra en las for-  
mas públicas de representación de la muerte,  
pero va más allá del nivel de representación  
para incluir en el mismo aspectos como la  
temporalidad propia de cada caso, su dimen-  
sión geográfica, la centralidad del cuerpo, así  
como las interacciones entre los familiares  
de las víctimas y los medios de comunicación  
que les dieron una mayor o menor cobertura.

A partir de una triple articulación meto-  
dológica que conecta esas muertes violentas,  
su transformación en problemas públicos y  
cambios que indujeron en el país, el trabajo  
se propone responder por qué ciertas muer-  
tes impactan más que otras. Con esto, el  
aporte de la investigación radica en su inter-  
és por develar la capacidad transformadora  
de ciertas muertes que suscitaban reacciones  
sociales, interpelaron a los poderes públicos  
y provocaron cambios político-sociales. Cla-  
ro está, los autores insisten en aclarar que la  
mayoría de las muertes no generan conmo-  
ción social, afirmación que nos obliga a pre-  
guntarnos nuevamente por esas vidas que no  
son concebibles como vidas y que, por tanto,  
“nunca se considerarán vividas ni perdidas

en el sentido pleno de ambas palabras” como argumenta Butler (2017, 13). De modo que el estudio de Gayol y Kessler, al tiempo que demuestra la visibilidad de numerosos casos de muertes violentas, retoma la cuestión en torno a las muertes ignoradas.

Entre otras preguntas que abre la investigación, indaga en la posibilidad de establecer regularidades en los casos que se produjeron durante el período de tiempo analizado. El carácter innovador de esta propuesta también incluye una reconceptualización de los procesos de victimización en Latinoamérica. La participación activa de familiares y vecinos de las víctimas bajo la forma de movilizaciones sociales y denuncias públicas que captaron la atención de la prensa, da cuenta de la fuerte politización y restitución de la dignidad de esos cuerpos. A diferencia de lo que desde otros contextos se afirma, como en Colombia o México, la recurrencia en el tratamiento informativo de casos por muerte violenta en Argentina no ha llegado a producir lo que algunos autores, como Camacho (1997), Moeller (1999), Fanta Castro (2015), entre otros, describen como “naturalización de la violencia”, “fatiga de la compasión” o “inmunidad afectiva”, respectivamente. En el caso argentino, las muertes que podrían haber sido ignoradas y que sin embargo tuvieron un poder de conmoción social, incluso llegaron a constituirse como parte de una memoria colectiva.

La investigación se basa en una serie de entrevistas a familiares de las personas asesinadas, periodistas y funcionarios públicos; artículos periodísticos sobre los casos estudiados; producciones estéticas y literarias en torno a estos; y disposiciones legislativas promovidas a partir del reclamo social por el esclarecimiento de los crímenes. El análisis se estructura a través de cinco tópicos que se despliegan en cada uno de los capítulos y que de manera transversal desarrollan los casos estudiados recuperando en cada apartado la importancia de las movilizaciones sociales alrededor de estos y las estrategias mediáticas para la visibilización de los mismos. Es de

destacar la singularidad de cada muerte que el análisis a nivel micro y macro pone de manifiesto. Es decir, sin el objetivo de establecer una metodología que exponga por igual cada uno de los más de siete casos en los que se concentra el análisis, los autores prestan especial atención a las narrativas locales y nacionales construidas en torno a los mismos.

En “Un mapa de muertes visibles”, primer capítulo del libro, los autores realizan una cartografía de las muertes violentas que generaron indignación social e interpellaron al Estado, excediendo el período de análisis para incorporar los casos más recientes en la Argentina de mediados de la década del 80 hasta 2016. De entre las regularidades que Gayol y Kessler observan, la proximidad de algunos de estos casos con la violencia letal ejercida por ex-agentes del Estado o miembros de las fuerzas de seguridad, ha contribuido en la generación de un mayor impacto por remitir a la violencia institucional perpetrada durante la última dictadura militar (1976-1983). Esto lleva a los autores a afirmar que “en la Argentina el Estado continúa matando” (59).

Las muertes analizadas se corresponden con un escenario político específico, en el que los temas de preocupación urgentes varían según el momento o fase política: represión ilegal, inseguridad, corrupción, represión estatal, son algunas de las categorías clasificatorias con las que desde los medios de comunicación se vincularon gran parte de los asesinatos cometidos. Por otra parte, ejemplos como el asesinato de tres jóvenes de la Provincia de Buenos Aires (en Ingeniero Budge), pertenecientes a los sectores populares y por parte de un policía, demuestran que la muerte en los sectores sociales más altos y de la Capital no tiene necesariamente una mayor cobertura mediática que la de otros. La afirmación a la que llegan los autores aporta al campo de estudio una dirección que reformula lo sostenido por investigaciones anteriores, que vinculan la clase social de las víctimas con las posibilidades de repercusión de sus muertes en los medios.

El segundo capítulo, “Morir en papel y pantalla”, pone el foco en las articulaciones de la prensa local y nacional en la cobertura de los asesinatos, acciones que contribuyeron en la traslación de “muertes individuales” a “problemas públicos nacionales” (62). A esto se suma el tratamiento de las imágenes que los medios de comunicación realizaron en cada caso. De forma general, los medios priorizaron la palabra o el testimonio de los familiares de las víctimas, quienes hablaron en su nombre, evitando el uso de fotografías de sus cuerpos sin vida. La imagen predominante de las víctimas ha sido la que los caracteriza como jóvenes, generalmente rodeados de amigos, protegiendo así a los sujetos que fueron asesinados. Entre las regularidades en la representación de la muerte, los diferentes medios fueron mayormente homogéneos al incidir en la inocencia de las víctimas y subrayar la responsabilidad del Estado o de sus agencias. Y además, instalaron los casos en el espacio público con cierta permanencia en el tiempo, erigiéndose como canales fundamentales de transmisión del reclamo de los familiares, incluso como sus voceros.

El aporte fundamental de esta investigación se revela en “Cuerpos sin tregua”, tercer apartado del libro. Como lo sugiere el título, se adentra en el análisis del ultraje de esos cuerpos y los discursos que se configuraron a partir de las prácticas violentas a las que fueron sometidos. De forma resumida, la combinación de la crueldad con que fueron asesinadas las víctimas y la integridad moral de esos sujetos manifestada y defendida por sus familiares fue fundamental para la generación de una fuerte indignación y reclamo social ante el Estado.

El capítulo amplía otras concepciones sobre el cuerpo víctima de violencia letal, como la de Rita Segato en torno a la función de audiencia receptora de la víctima (2016, 39). Como afirman Gayol y Kessler, “[e]l cuerpo como vehículo de información de prácticas humillantes sufridas por seres inocentes y desprovistos de todo poder político es la clave de inteligibilidad de emociones y

prácticas sociales que, acompañadas por los medios masivos de comunicación, posicionaron a estos muertos como símbolos políticos” (109). De modo que esos cuerpos no son solo la evidencia del ultraje, además se constituyen como emisores de indicios que reflejan un sentimiento colectivo de lo intolerable. Así, al eje de interlocución en el que los perpetradores se dirigen de forma punitiva hacia las víctimas, se suma el hecho de que los familiares hablan por sus muertos. Y sobresale la característica de estos cuerpos como “textos significantes” (133) que hablan sobre sí mismos y que son la expresión de un límite transgredido.

“Las huellas del cambio”, cuarto capítulo, se concentra en las muertes que alcanzaron relevancia nacional y que provocaron cambios político-sociales. Un ejemplo de esto es la muerte de los jóvenes Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados por la policía cuando reclamaban mejoras sociales en un contexto de crisis económica. Como consecuencia inmediata de este caso que impactó a escala nacional, se adelantaron las elecciones presidenciales, resultando Néstor Kirchner el presidente electo. Según lo argumentado por los autores, este caso ilustra el uso instrumental de estas muertes violentas en el discurso del nuevo presidente al apropiarse de las mismas para diferenciar su accionar político de su predecesor. De manera concluyente, los casos analizados reflejan la capacidad de ciertas muertes de acelerar cambios y de introducir problemas sociales hasta entonces no reconocidos como tal, como el feminicidio.

El análisis también contempla muertes violentas que no fueron invocadas de manera recurrente por los medios de comunicación a nivel nacional, aspecto que se desarrolla en el último capítulo. “A escala local” da cuenta de la percepción local y tratamiento informativo de muertes ocurridas lejos de las grandes ciudades. Relacionado con el primer aspecto, algunas muertes se perciben desde un “tiempo público particular” (177) que las concibe como disruptivas por no tener antecedentes,

como si representaran un corte en el tiempo social. Sin embargo, algunas entrevistas a los vecinos demuestran lo contrario, es decir, que en las narrativas locales ya había un conocimiento de ese tipo de muertes que alcanzaron visibilidad a través de los medios. Este es el caso de dos triples feminicidios cometidos en Cipolletti, provincia de Río Negro. En otros casos, cuando las categorías de lugar (periferia) y clase (baja) se entrecruzan, la cobertura mediática de las muertes violentas que ocurrieron allí termina reforzando ciertos estigmas como la delincuencia en esos contextos. Esto lo ejemplifican las muertes de jóvenes que viven en el barrio conocido como Fuerte Apache que “no despiertan la pena ni el llanto social” (178).

Sin dudas, *Muertes que importan* es una referencia obligada en los estudios de medios, en la sociología de los problemas públicos y, también, en los estudios de cuerpo y memoria. El soberbio trabajo de esta investigación que incluye numerosas entrevistas y un arduo trabajo de archivo basado mayormente en diarios de la época, podría haber incluido como anexo para el lector una selección de testimonios e imágenes que allí se describen. Con todo, el aporte de su análisis y la descripción pormenorizada de nuevas categorías clasificatorias en los medios de comunicación hacen de este libro una lectura obligada que al tiempo que intenta responder a ciertos interrogantes abre otros, enriqueciendo el debate en torno a las muertes que no importan y que deberían importar.

## Referencias

Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008.

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2017.

Camacho, Álvaro (et al.). *Nuevas visiones sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Fescol-Iepri, 1997.

Fanta Castro, Andrea. *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2015.

Moeller, Susan. *Compassion Fatigue. How The Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Londres: Routledge, 1999.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2016.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin, 2003.

## REVELACIONS: LA IMATGE COM A SUBJECTE I SUBSTÀNCIA

### Revelations: the image as a subject and substance

Marc Fàbregas Giménez  
Universitat Pompeu Fabra  
Espanya, Catalunya  
[marcfabregas2@gmail.com](mailto:marcfabregas2@gmail.com)

*Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia*  
Joan Fontcuberta i Xavier Antich  
Editorial Arcàdia  
Barcelona, 2019  
135 pp.

Joan Fontcuberta i Xavier Antich publiquen a l'editorial Arcàdia (2019) dos assaigs sobre fotografia. La seva peculiaritat es fa visible en el format: el llibre es divideix en dos texts que dialoguen mútuament entre ells, definint dues mirades metodològiques diferents, però coincidint en la seva intenció. Fontcuberta arriba al punt culminant d'un dels seus estudis primordials sobre la imatge i els estats que la defineixen, i Antich esdevé còmplice de la seva investigació, aportant el seu punt de vista teòric, fent ús d'una llarga tradició filosòfica que tracta el problema de la *mirada* (servint-se, sobretot, de les reflexions plantejades pels màxims representants de les corrents filosòfiques contemporànies, com ara G. Deleuze, M. Merleau-Ponty o M. Foucault). L'objectiu, més enllà de recollir qüestions purament estètiques o metafísiques, té a veure amb trencar la relació establerta que es construeix a partir de la visualització d'una imatge fotogràfica. Més concretament, els autors volen desfer el sentit representacional i mimètic heretat, per

donar a entendre com les imatges poden ser *subjectes* per elles mateixes: subjectes que neixen, creixen, emmalalteixen i *desneixen*.

Joan Fontcuberta utilitza un exemple molt gràfic per fer entendre els trets principals que desenvoluparà al llarg del seu fragment. Es basa en la història de la primera temptativa de conquesta de l'Àrtic, al segle XIX. L'enginyer Salomon August Andrée, juntament amb Knut Fraenkel i el fotògraf Nils Strindberg, van morir en l'intent de cartografiar la regió polar a partir de fotografies aèries fetes des d'un globus aerostàtic d'hidrògen. Tot i la tragicitat dels fets, Fontcuberta ens descobreix els rodets de pel·lícula impressionada que es van poder rescatar dècades després, en els quals, malgrat les condicions climatològiques adverses, encara s'hi van trobar imatges aprofitables.

Aquest últim punt és precisament el que dona peu a formular un assaig sobre la *vida de les imatges*:

Però malgrat el fred protector, els frangibles negatius van resultar malmesos per un munt de contingències hostils (...). El suport físic d'aquelles imatges mostrava el resultat de les agressions sofertes i, per tant, el document superposava una doble veu testimonial: la que evocava el patiment dels homes i la que evocava el patiment de les imatges. (Fontcuberta i Antich 2019, 16)

La imatge és un cos vulnerable, patològic i capaç d'expressar el dolor que li és propi. La seva identitat doncs, es pot desxifrar fixant-nos en les condicions d'existència que l'envolten i sobretot entenent-la no com a un mitjà de transmissió, sinó com a expressió d'un missatge propi i canviant, que es desprèn de la seva mateixa materialitat, del seu estat i de la seva conservació albirant, per tant, l'estructura biològica i la capacitat d'articular un *present* constant que la conformen. Tal i com indica Xavier Antich, la imatge no vol ser una nítida expressió d'allò que considerem com a *passat*, sinó que funciona com a tensió cronològica, desfent-se del seu aparent poder referencial i apoderant-se

de la memòria que li és pròpia, que s'expressa en les traces, indicis i vestigis físics de la imatge (Walter Benjamin anomena aquesta operació *arqueologia del present*, on els rastres del passat apareixen com a testimonis de la transformació).

La veu d'un altre teòric, Aby Warburg, ens indica que la supervivència de la imatge té a veure amb la seva anacronització dins la història. La supervivència anacronitza el present perquè violenta les categories temporals (allibera una espècie de marge d'indeterminació en la correlació històrica dels fenòmens) i ens permet redescobrir una imatge que havia estat oblidada al complir amb una funció que li era pressuposada.

Fontcuberta, per la seva part, s'endinsa en diferents arxius i repositoris per donar compte del que anomena *l'oblit* de la imatge. Factors com l'oxidació, els fongs o les bactèries produeixen una degradació en la imatge que metafòricament es pot relacionar amb la seva pèrdua de memòria particular, amb un procés amnèsic. L'autor llegeix aquest fet i aquesta comparació com una reivindicació dins l'època tirànica de la tecnologia: les imatges tenen dret a l'oblit, tenen dret a alliberar-se de la pressuposada càrrega de la memòria. Tenen dret a renèixer com a *fantasmes*.

La imatge fantasmagòrica apareix com a conseqüència directa d'aquesta degradació. L'ànima ha abandonat el cos que habitava i ja no assenjala una realitat que li ve de fora, sinó que mostra la corporeïtat mateixa. Això la condemna a vagar errant com un subjecte atemporal, en estat traumàtic, deixant entreveure el patiment físic que li han infligit les condicions externes i fent palès com els processos de preservació visual es poden equiparar als processos de la seva pròpia memòria, causats per les cicatrius que l'inexorable pas del temps i el conseqüent envelliment han provocat (que evidencien alhora la convivència entre bellesa i horror). D'aquesta manera, les fotografies deteriorades, fetes malbé, no s'han d'entendre com un document malmès que ha deixat enrere

la funció primordial que el caracteritzava: la caducitat de la imatge no és un defecte, sinó que és una fase més de la seva existència i una sedimentació de la seva memòria, constituint el rastre que el pes del temps exerceix sobre qualsevol altre cos.

Darrere una fotografia, assenjala Antich, no hi ha res. El perill resideix en el poder referencial de la imatge, que és cap a on acostuma a dirigir-se l'acte de mirar. Quan es contempla una fotografia, el que hi va haver davant de la càmera ja no hi és. L'exercici realitzat per Fontcuberta és el retorn a l'estudi del cadàver, guiant-se per les patologies i malalties de la imatge fins a trobar els signes de la descomposició soferta. No ho hem d'entendre com la desaparició d'allò que originalment era, sinó com la mateixa vida de la imatge revelant-se en la seva íntima materialitat.

El *com mirem* esdevé un acte clau per a pensar de quina manera ens acostem, ens relacionem amb una imatge. Antich reivindica el *mirar amb lupa* (utilitzant d'exemple els viatges de Fontcuberta als arxius) com a condició fonamental per ampliar els detalls de les imatges i trobar la seva veritat, la qual no coincideix necessàriament sempre amb la suposada veritat de la realitat dels fets.

Les fotografies, girades cap al seu propi interior, com l'escuma dissolta al líquid negre del cafè, s'acaben mostrant encriptades, jeroglífiques i sense codi possible per poder-les desxifrar perquè parlen més del futur de la imatge que del seu passat, unes *galàxies llunyanes* que tanmateix ja eren allà, però que encara no veïem. (Fontcuberta i Antich 2019,122)

## Referencias

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.



## Coordination and editorial direction

Yaosca Bautista  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

Isabel Carrero Carrero  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

Alicia Francisco Rodó  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

Teresa Gras Guisado  
*New York University*

Gonzalo Moncloa Allison  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

María Papadopoulos Blánquez  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

Luis Villén Jaldón  
*Universitat Pompeu Fabra (Spain)*

Sergi Sancho Fibla  
*TELEMME (Labexmed)*  
*CNRS/Aix-Marseille Université (France)*

## Design

Luis Villén Jaldón

## Cover photo

“Paseo por las peñas, Guayaquil”  
Andrea Müller

## Scientific committee

Browne Sartori, Rodrigo F.  
*Universidad Austral de Chile (Chile)*

Bertrán-Pérez, Santiago  
*University of Edinburgh (UK)*

Cussen Abud, Felipe  
*Universidad de Santiago de Chile (Chile)*

Fernández de Rota Irimia, Antón  
*Centro de estudios superiores,*  
*Universidade da Coruña (Spain)*

Łukaszyk, Ewa  
*University of Warsaw (Poland)*

Mariscalco, Danilo  
*Università degli Studi di Palermo (Italy)*

Mazzone, Massimo  
*Accademia di Belle Arti di Brera (Italy)*

Moscoso, Javier  
*Instituto de Historia, Centro Superior de In-*  
*vestigaciones Científicas (Spain)*

Rosàs i Tosas, Mar  
*Universitat Ramon Llull (Spain)*

Salmerón Infante, Miguel  
*Universidad Autónoma de Madrid (Spain)*

Siva Echeto, Víctor  
*Universidad de Zaragoza (Spain)*

Wilhite, Valerie M.  
*University of the Virgin Islands*  
*(U.S. of Virgin Islands)*